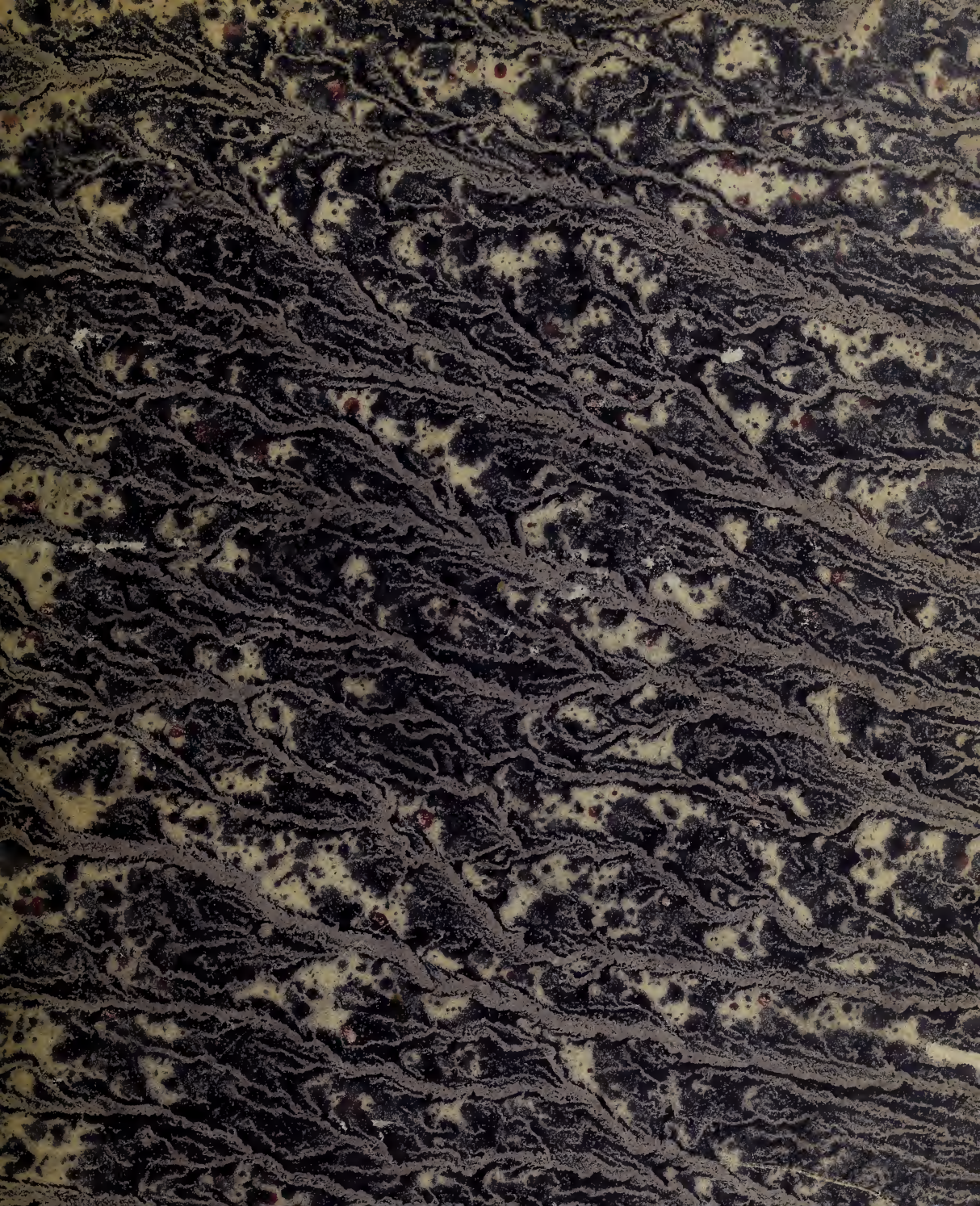


The Library
of the
University of North Carolina

Endowed by The Dialectic
and
Philanthropic Societies

781.3
G29g
v.3-4

Music lib.

*This book must not be taken from the Library building.*

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/generalbassschul34gebh

# Generalbaßschule,

oder

vollständiger Unterricht

in der

## Harmonie- und Tonsetzlehre,

ein Leitfaden für Lehrer beim Unterricht, ein Hilfsbuch zur Wiederholung und zum Selbststudium der musikalischen Komposition,

von

**Ludwig Ernst Gebhardi,**

Königl. Preuß. Musikdirektor, Musiklehrer am Königl. Seminar, Gesanglehrer am Königl. gemeinschaftlichen Gymnasium und Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt.

Dritter und vierter Band.

XI. Werk.

Preis: 3 Thlr. Preuß. Courant.

Erfurt und Leipzig,
bei dem Verfasser und in Kommission bei Johann Friedrich Hartknoch.

Gedruckt bei J. G. Cramer in Erfurt.

Sr. Hochwohlgeboren

dem

Königl. Preuß. Geheimen Ober-Regierungs-Rathe

beim

Hohen Ministerio der Geistlichen-, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten,

# Herrn

# Dr. Kortüm,

dem

erleuchteten und hochverdienten Pfleger des vaterländischen Schulwesens,

in

tiefster Verehrung

zugeeignet

vom Verfasser.

36426

# Siebenter Theil.

## Vom doppelten Kontrapunkte.

## Einleitung.

§. 226.

Wenn ein Kunstwerk den Geist des Beschauers oder Zuhörers auf die möglichst angenehme Weise unterhalten soll, so wird dazu eine Steigerung der Mannichfaltigkeit nothwendig. Diese Steigerung giebt hier die Erweiterung des Kontrapunktes zu einem doppelten. Derselbe wird also nicht allein durch schöne melodische Sätze und reichhaltige wohlverbundene Harmonienfortschreitungen, sondern vorzüglich durch verschiedenartige Nachahmungen, Verwechselungen der Stimmen rc. hervorgebracht. Der doppelte Kontrapunkt — folglich ein wesentlicher Theil der Komposition — kann aber ebenfalls, so wie der einfache, zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmig sein.

Ist nämlich im zweistimmigen Satze der Kontrapunkt so eingerichtet, daß die Stimmen mit einander verwechselt werden können, d. h. kann die oberste Stimme zur untersten, und diese zur obersten gemacht werden, ohne dadurch gegen die harmonischen Regeln zu fehlen: so wird derselbe ein doppelter Kontrapunkt genannt; in einem mehr als zweistimmigen Satze hingegen, wo alle Stimmen unter einander verwechselt werden können, wird er öfters auch nur ein doppelter, oder nach der

Anzahl der Stimmen, ein drei-, vierdoppelter-, oder auch ein vielfacher Kontrapunkt genannt. Von diesen verschiedenen Kontrapunkten wird also ausführlich gesprochen werden.

Anmerk. 1. Was die verschiedenen Benennungen der Kontrapunkte hinsichtlich ihres Fortschreitens betrifft, so ist im zweiten Bande §. 197., Nota 123. auf diesen Band verwiesen worden. Sie werden aber jetzt erst aufgeführt, weil sie dort für nicht nöthig zu wissen erachtet wurden. — Ein jeder Kontrapunkt ist nämlich nach B. II. §. 194. entweder gleich oder ungleich, aequalis oder inaequalis; jener wird auch contrapunctus vulgaris, planus oder firmus, und dieser contrapunctus fractus, figuratus, ornatus genannt. — Sind beide, der Hauptsatz und der Kontrapunkt, figurirt, so wird er ein zusammengesetzter Kontrapunkt genannt, contrapunctus compositus. — Schreitet der Kontrapunkt stufenweise fort, so heißt er ein gerader Kontrapunkt, contrapunctus gradativus, oder per gradus conjunctos, ital. contrapunto alla diritta; schreitet er hingegen sprungweise fort, so heißt er ein ungerader oder springender Kontrapunkt, contrapunctus saltativus, oder per gradus disjunctos, ital. contrapunto di salto. — Ist der Kontrapunkt so eingerichtet, daß er abwechselnd stufen- (oder auch terzen-) und dann sprungweise fortschreitet, so heißt er ein hüpfender Kontrapunkt, contrapunto in saltarello. — Verbindet man in einem Kontrapunkt eine einfache und eine zusammengesetzte Taktart mit einander, z. B. Zweiviertel- und Sechsachteltakt, so ist dieß ein Kontrapunkt in der gedritten Bewegung, contrapunctus in tempore ternario. — Schreitet der Kontrapunkt gegen den Hauptsatz immer in Ruckungen fort, so entsteht dadurch der syncopirte oder ruckende Kontrapunkt, contrapunctus syncopatus. Entstehen die Ruckungen durch Bindungen, so ist es ein gebundener Kontrapunkt, contrapunctus ligatus; entstehen sie aber durch Punkte, so ist es ein punktirter Kontrapunkt, contrapunctus punctatus. — Kommt im syncopirten Kontrapunkte immer zwischen zwei Vierteln eine halbe Taktnote, oder zwischen zwei Achteln ein Viertel vor ꝛc., — d. h. ist im Viervierteltakt die erste Note ein Viertel, die zweite ein halber Schlag und die dritte wieder ein Viertel u. s. f., oder die erste Note ein Achtel, die zweite ein Viertel und die dritte ein Achtel, welche im Verfolg immer wieder so erscheinen — so wird ein solcher Kontrapunkt ein hinkender Kontrapunkt genannt, lat. contrapunctus claudicans, ital. contrapunto alla zoppa. — Der freie (unverbundene oder vermischte) und der strenge (verbundene oder thematische) Kontrapunkt (contrapunctus liber, solutus oder mixtus, und contrapunctus obligatus) ist B. II. §. 197. schon erklärt worden.

Anmerk. 2. Die Wörter Versetzung, Verwechselung, Umkehrung ꝛc. werden in den Harmonie- und Tonsetzlehren oft ganz verschiedenartig erklärt. Um daher jedem Mißverständnisse zu entgehen, wird es nöthig sein, jetzt sogleich mit zu bemerken, in welcher Bedeutung ich sie glaube gebrauchen und unterscheiden zu müssen.

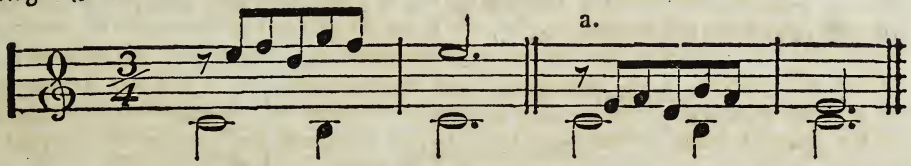
# Erster Abschnitt.

## Von der Nachahmung (Imitation).

### Versetzung.

§. 227.

Werden die Stimmen näher an einander gerückt, ohne sich zu übersteigen, wie z. B. bei a, (wo die Oberstimme um eine Oktave tiefer gesetzt ist), so ist dieses eine Versetzung. Z. B.

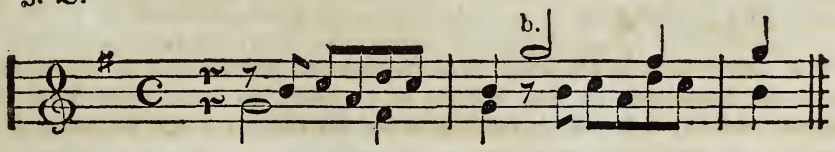



Anmerk. Auch nennt man das eine Versetzung oder Transposition, wenn eine Stelle um eine Sekunde, Terz, Quarte, Quinte ꝛc. höher oder tiefer gesetzt wird, ohne daß sich die Stimmen darin übersteigen.

### Verwechselung.

§. 228.

Wird im zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmigen Satze eine Stimme, welche oben stand, unter eine andere, und diese über jene gesetzt, wie bei b, so ist das eine Verwechselung. Z. B.




Der Ausdruck Verwechselung ist in derselben Bedeutung schon bei den Akkorden B. I. §. 68, 80, 109, 114 und 117, so wie auch beim einfachen Kontrapunkte B. II. §. 194. gebraucht worden [148]).

---

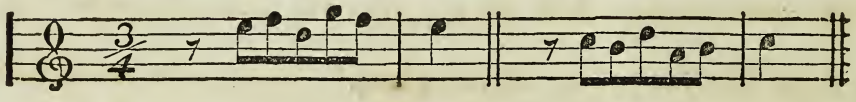
[148]) Bei der Intervallenlehre sagt man, statt Verwechslung, gewöhnlich Umkehrung. (B. I. §. 18.).

## Umkehrung.

### §. 229.

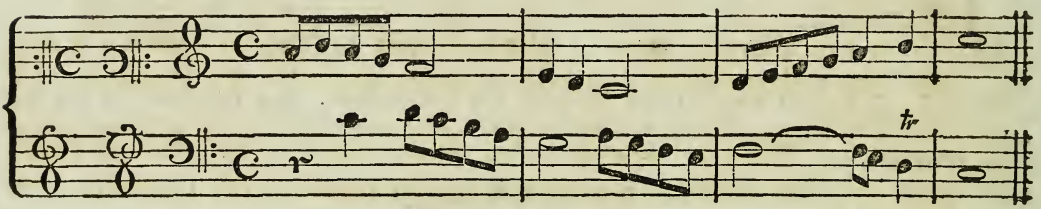
Wird das Thema, oder die kontrapunktische Stimme in der Gegenbewegung angebracht, wie bei c, so nennt man dieses die **Umkehrung** (oder auch Verkehrung). Z. B.

c.



Anmerk. 1. Wie man das Thema in der Gegenbewegung (in der Umkehrung) finden kann, ist B. II. §. 222., in der Bemerkung über den Choral „O Gott, du frommer Gott ꝛc." gezeigt worden. Man kann jedoch die Gegenbewegung auch durch einen oder den andern, oder durch mehrere Stimmenschlüssel zugleich, welche man recht oder verkehrt vor eine Komposition setzt — was vorzüglich bei einem solchen Kanon geschieht, den man nicht in der Gegenbewegung ausschreiben will — sehr leicht auf nachstehende Weise finden. Z. B.

a. b. c.



Der Kürze wegen sind hier gleich mehrere Schlüssel vorgesetzt, welche folgende Bedeutung haben:

Der G und F Schlüssel bei c (das Violin- und Baßzeichen), die unmittelbar vor diesem Satze, so wie irgend vor einem Musikstücke stehen, sind einem Jeden hinlänglich bekannt. Die Schlüssel bei a hingegen zeigen an, wie die Töne dieses Satzes, wenn man sie bei der Umkehrung des Blattes rückwärts liest, in der Gegenbewegung heißen sollen; und durch die Schlüssel bei b — vermöge welcher ein Satz am leichtesten in der Gegenbewegung zu lesen ist — werden die Töne vorstehenden Satzes bezeichnet, wenn man sie, bei der Umkehrung des Notenblattes vor den Spiegel gehalten, vorwärts, d. h. von der linken Hand nach der rechten zu, also wie gewöhnlich liest.

Auf gleiche Weise kann man sich auch der andern Schlüssel bedienen.

Anmerk. 2. In solchen Gesangstücken, wo der Text nur eine steigende oder fallende melodische Bewegung erfordert, darf man die Umkehrung auf dieselben Worte nicht anbringen, weil sonst eine ganz fehlerhafte Deklamation entstehen würde.

## Nachahmung.

§. 230.

Wenn man einen und denselben Satz (einen kurzen Gesang) in mehreren Stimmen vermittelst der Wiederholung [149]) oder Versetzung nach einander anbringt: so entsteht dadurch eine Nachahmung oder Imitation. Sie kann nicht nur im Einklange, sondern auch in allen übrigen Intervallen statt finden. Es giebt daher acht Hauptgattungen der Nachahmung, als:

1) die im Einklange (imitatio in unisono), wenn nämlich eine andere Stimme den Satz der ersten auf eben demselben Tone nachbringt, wie z. B. bei d;

2) die in der Sekunde, wenn eine andere Stimme den Satz der ersten eine Sekunde höher oder tiefer nachbringt (imitatio in secunda superiori oder inferiori), wie bei e und f;

3) die in der Terz, wenn die andere Stimme den Satz der ersten eine Terz höher oder tiefer nachbringt (imitatio in tertia superiori oder inferiori), wie bei g und h;

4) die in der Quarte, wenn die folgende Stimme den Satz der ersten eine Quarte höher oder tiefer nachbringt (imitatio in quarta superiori oder inferiori), wie bei i und k;

5) die in der Quinte, wenn die andere Stimme den Satz der ersten eine Quinte höher oder tiefer nachbringt (imitatio in quinta superiori oder inferiori), wie bei l und m;

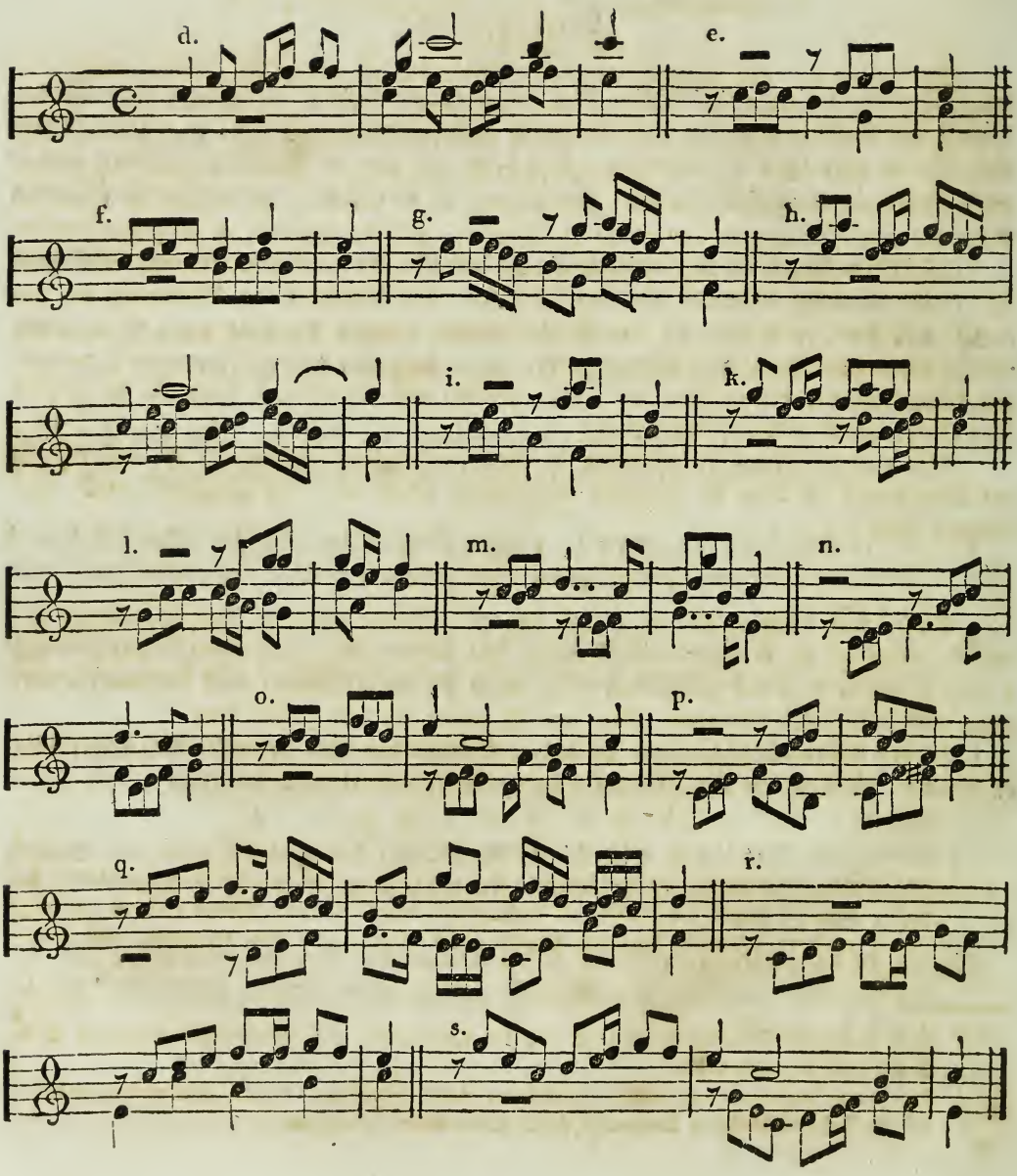
6) die in der Serte, wenn die andere Stimme den Satz der ersten eine Serte höher oder tiefer nachbringt (imitatio in sexta superiori oder inferiori), wie bei n und o;

7) die in der Septime, wenn die andere Stimme den Satz der ersten eine Septime höher oder tiefer nachbringt (imitatio in septima superiori oder inferiori), wie bei p und q; und

8) die in der Oktave, wenn die andere Stimme den Satz der ersten eine Oktave höher oder tiefer nachbringt (imitatio in octava superiori oder inferiori), wie bei r und s. Z. B.

---

[149]) Einen Satz auf denselben Tönen und in derselben Stimme einigemal nach einander wiederbringen, heißt: wiederholen.


d.
e.
f.
g.
h.
i.
k.
l.
m.
n.
o.
p.
q.
r.
s.

## Nachahmung in der Gegenbewegung.

### §. 231.

In vorstehenden acht Hauptgattungen der Imitation ist immer die ähnliche oder gleiche Bewegung [150]) (imitatio aequalis motus) angewendet worden, d. h. diejenige, wo die nachfolgende Stimme gerade so wie die erste in denselben Intervallen auf- oder abwärts fortschreitet; es kann aber bei der Imitation eben so gut auch die unähnliche oder Gegenbewegung (imitatio inaequalis motus) statt finden, d. h. diejenige, in welcher die steigenden Noten der ersten Stimme in der andern zu fallenden, und die fallenden zu steigenden werden.

Die Nachahmung in der Gegenbewegung ist entweder frei oder streng. Frei heißt sie, wenn die andere Stimme den Satz der ersten blos hinsichtlich der Benennung der Intervalle nachahmt, aber nicht auf ihre Größe Rücksicht nimmt; streng hingegen ist sie, wenn die Intervallenbestimmung berücksichtigt wird, d. h. wenn die andere Stimme nicht nur immer die ganzen und halben Töne der ersten, sondern auch die übrigen Intervalle in Hinsicht ihrer Größe genau wieder nachbringt [151]).

Will man die strenge Nachahmung in der Gegenbewegung anbringen: so muß man in den Durtonarten die Töne der Tonleiter auf folgende Weise auf- und abwärtsschreitend über einander setzen:

c d e f g a h c
e d c h a g f e.

Wollte man daher z. B. in C dur die erste Stimme mit dem Tone c anfangen lassen, so müßte in der strengen Gegenbewegung die andere mit e anfangen, (fing jene mit a an, so müßte diese mit g beginnen ꝛc.), wenn die zweite Stimme auch da immer wieder ganze und halbe Töne bekommen sollte, wo sie vorher die erste gehabt hatte.

In den Molltonarten hingegen würden, um die kleinen und großen Tonstufen ꝛc. richtig zu erhalten, die Töne der Tonleiter auf folgende Weise über einander zu stellen sein:

a h c d e f g a
g f e d c h a g.

Anmerk. Bei der Nachahmung in der ähnlichen Bewegung, außer bei der im Einklange oder in der Oktave, kann die Größe der Intervallen nicht immer dieselbe bleiben, sondern muß oft eine Veränderung erleiden; indem die imitirende Stimme, mit einem andern Tone eintretend, auch andere Intervallengrößen bekommt.

---

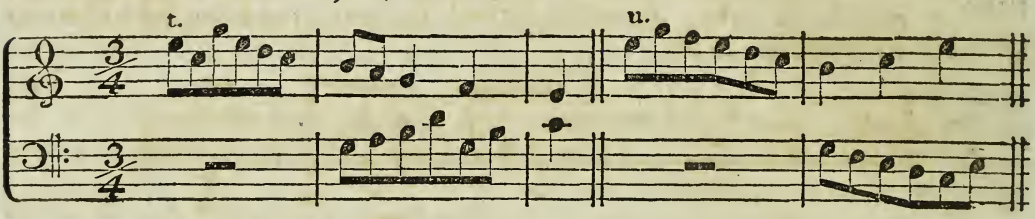
[150]) Diese melodische Stimmenbewegung ist von der harmonischen oder gewöhnlichen Bewegung B. I. §. 41. wohl zu unterscheiden.

[151]) Die strenge Gegenbewegung heißt: contrarium stricte reversum, (ital.: al contrario riverso; und die freie: contrarium simplex, (ital.: al roverscio, alla riversa).

## Rückgängige Nachahmung.

§. 232.

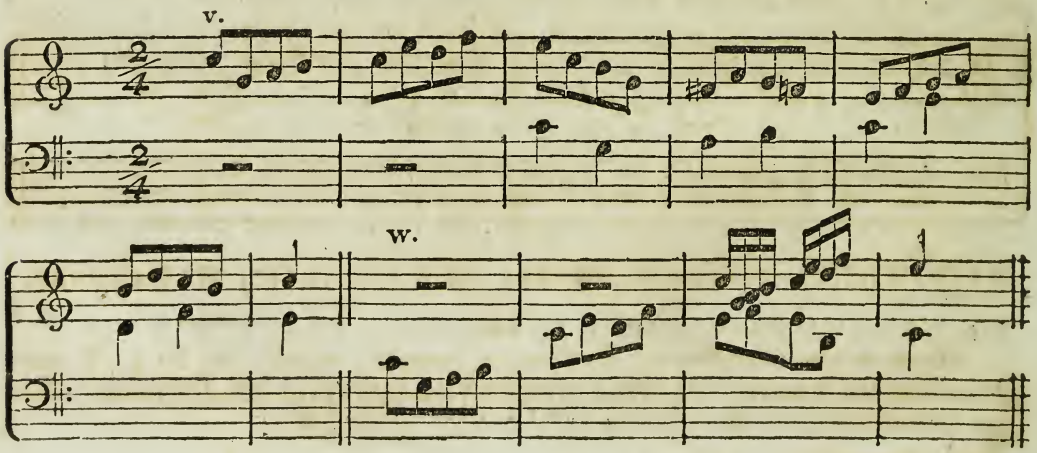
Wiederholt die andere Stimme den Gesang der ersten nicht vom Anfange nach dem Ende zu, sondern von hinten, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu, wie bei t, so nennt man dieses eine rückgängige Nachahmung (imitatio retrograda oder cancrizans). Wendet man hierbei noch die Gegenbewegung an wie bei u, so entsteht dadurch eine rückgängige Nachahmung in der Gegenbewegung oder Umkehrung (imitatio cancrizans motu contrario). Z. B.




## Vergrößerte und verkleinerte Nachahmung.

§. 233.

Imitirt die andere Stimme den Gesang der ersten in noch einmal so langen Noten, so daß aus Achteln Viertel, aus Vierteln halbe Schläge werden ꝛc., wie bei v, so entsteht hierdurch eine vergrößerte Nachahmung (imitatio per augmentationem); geschieht es aber in noch einmal so schnellen Noten, daß mithin aus Achteln Sechzehntheile werden ꝛc., wie bei w, so ist dieß eine verkürzte oder verkleinerte Nachahmung (imitatio per diminutionem). Z. B.

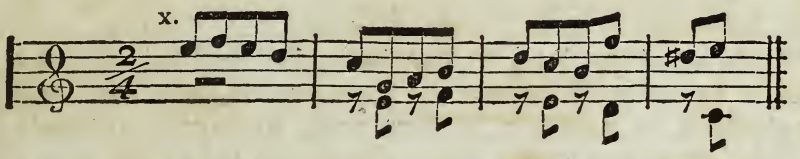


Auf gleiche Weise kann die Nachahmung auch in verschiedenen Stimmen doppelt verlängert, oder verkürzt werden. Doppelt verlängert heißt sie: imitatio per augmentationem duplicem, und doppelt verkürzt: imitatio per diminutionem duplicem.

## Unterbrochene Nachahmung.

§. 234.

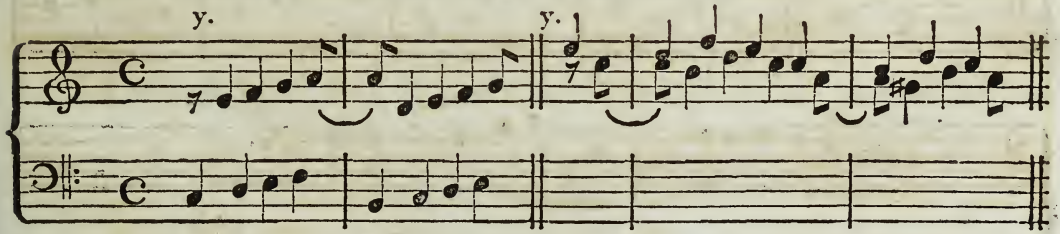
Wird die Nachahmung durch Pausen unterbrochen, und dadurch der Fortgang des Gesanges aufgehalten, wie bei x, so entsteht hierdurch eine unterbrochene Nachahmung (imitatio interrupta). Z. B.




## Nachahmung im widrigen oder vermischten Takttheile.

§. 235.

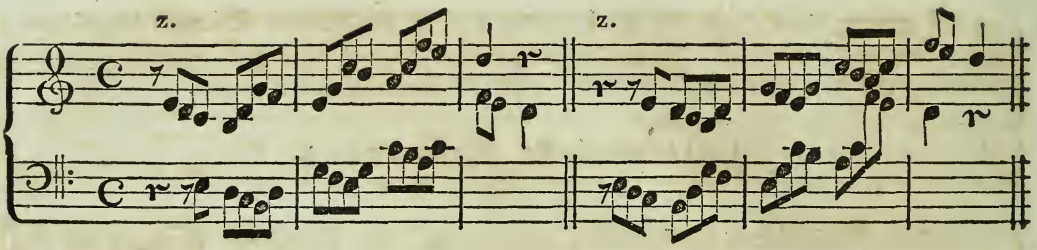
Fängt die erste Stimme mit dem guten Takttheile oder Taktgliede an, die andere aber mit dem schlechten, oder umgekehrt, d. h. setzt die erste mit dem schlechten und die andere mit dem guten Takttheile oder Taktgliede ein, wie bei y: so entsteht hierdurch eine Nachahmung im widrigen oder vermischten Takttheile (imitatio per arsin et thesin oder in contrario tempore). Z. B.




## Verwechselte, vertauschte (oder auch verkehrte) Nachahmung.

§. 236.

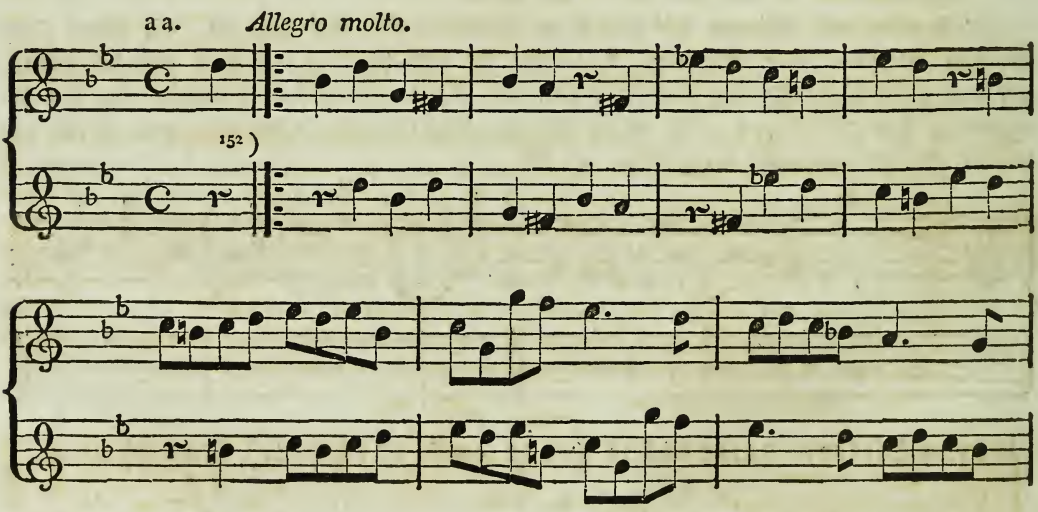
Können in einer Nachahmung die Stimmen verwechselt werden, wie bei z, so nennt man sie eine kontrapunktische oder verwechselungsfähige Nachahmung (imitatio invertibilis). Z. B.



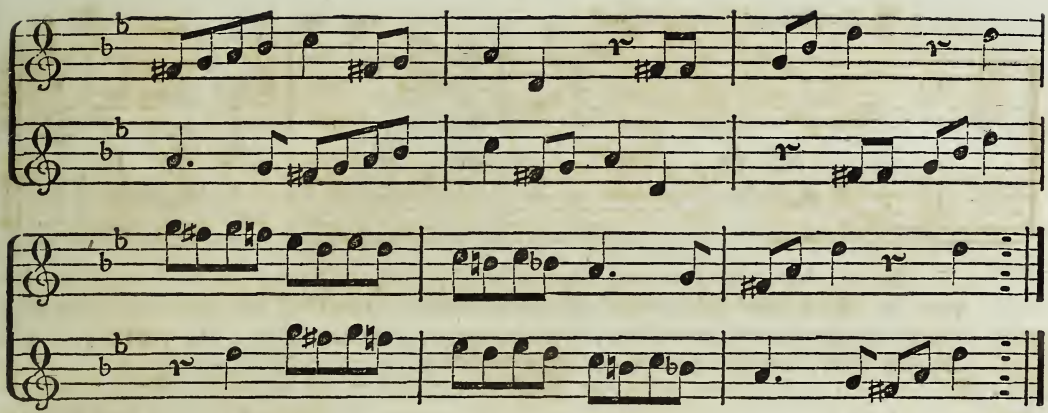

## Periodiſche und kanoniſche Nachahmung.

§. 237.

Die bis jetzt aufgeführten Arten der Nachahmung ſind theils periodiſch, theils kanoniſch. Wird nämlich in der andern Stimme nur eine Stelle oder ein kurzer Satz von dem Geſange der erſten nachgebracht, ſo nennt man die Nachahmung periodiſch (imitatio periodica oder partialis); bringt hingegen die andere Stimme den Geſang der erſten von Note zu Note nach, wie bei aa, ſo iſt dieß eine kanoniſche Nachahmung (imitatio canonica oder totalis). Z. B.




152) Will man dieſen Kanon auf dem Klaviere vortragen, ſo wird er beſſer zu ſpielen ſein, wenn die zweite oder die erſte Stimme eine Oktave tiefer genommen wird.

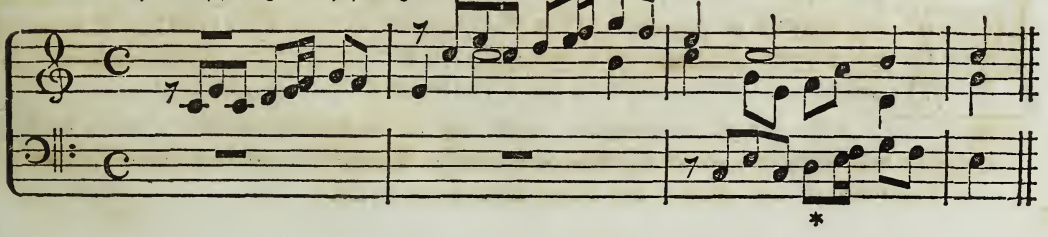


Ein Musikstück, das sich auf diese kanonische Nachahmung gründet, heißt eine kanonische Fuge (Fuga canonica, totalis, universalis, oder kurz: ein Kanon, canon).

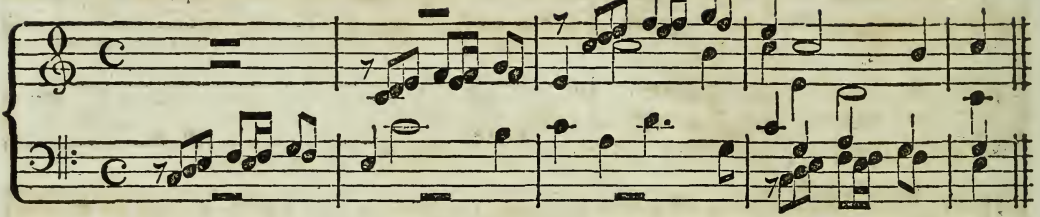
Anmerk. 1. Die periodische Nachahmung ist entweder willkührlich, oder eingeschränkt. Jene kann an verschiedenen Orten eines jeden Musikstücks nach Belieben und Gutachten des Tondichters angebracht werden; diese aber wird in manchen Kompositionen nur an gewissen Stellen, und zwar so angewendet: daß man einen darin vorkommenden Hauptgedanken als Thema benutzt, und denselben nach besondern Regeln in den vorkommenden Stimmen einige Zeit durchführt. Ein Tonstück, in welchem solche periodische Nachahmungen vorkommen, heißt eine periodische Fuge (Fuga periodica, partialis, oder fracta).

Anmerk. 2. Die verschiedenen Arten der kanonischen und periodischen Nachahmung werden aber nicht blos im zweistimmigen, sondern eben so gut auch im drei- und vierstimmigen Satze angewandt. In einem mehr als zweistimmigen Satze kommen sie jedoch bisweilen auch nur in zwei verschiedenen Stimmen vor, wo alsdann die andern Stimmen blos zur Begleitung und Ausfüllung dienen; bringt man sie hingegen in allen vorkommenden Stimmen an, so entsteht dadurch mehr Mannichfaltigkeit und kunstvollere Schönheit. Drei- und vierstimmige Beispiele jeder Art der Nachahmung aber aufzuführen, würde ganz unnöthig sein, indem bei den Fugen mehrere vorkommen, die in verschiedenen Intervallen eintreten. Es sollen daher nur Ein dreistimmiges, und Ein vierstimmiges, welche die Nachahmung in der Oktave und im Einklange enthalten, hier einen Platz finden.

1) Dreistimmige Nachahmung.



2) Vierstimmige Nachahmung.



In dem hier aufgeführten dreistimmigen Beispiele hat der Alt die Melodie, welche der Sopran eine Oktave höher und der Baß eine Oktave tiefer nachahmt; in dem vierstimmigen hingegen bringt der Tenor zuerst den Gesang, welchen dann der Alt eine Oktave und der Sopran zwei Oktaven höher, der Baß aber im Einklange nachahmt.

---

# Zweiter Abschnitt.

## Von den verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunktes.

§. 238.

Da man den Kontrapunkt, welcher im Verfolg als doppelter benutzt werden soll, so einrichten kann, daß bei der Verwechselung der Stimmen die eine bald um eine Sekunde oder None, bald um eine Terz oder Dezime ꝛc. über oder unter die andere zu stehen kommt: so giebt es auch, weil in dem Bezirk einer Oktave sieben verschiedene Intervalle vorhanden sind, sieben Hauptgattungen des doppelten Kontrapunktes. Diese sind:

1) der doppelte Kontrapunkt in der Sekunde oder None;
2) der doppelte Kontrapunkt in der Terz oder Dezime;
3) der doppelte Kontrapunkt in der Quarte oder Undezime;
4) der doppelte Kontrapunkt in der Quinte oder Duodezime;
5) der doppelte Kontrapunkt in der Sexte oder Decima Tertia;
6) der doppelte Kontrapunkt in der Septime oder Decima Quarta;
7) der doppelte Kontrapunkt in der Oktave oder Decima Quinta.

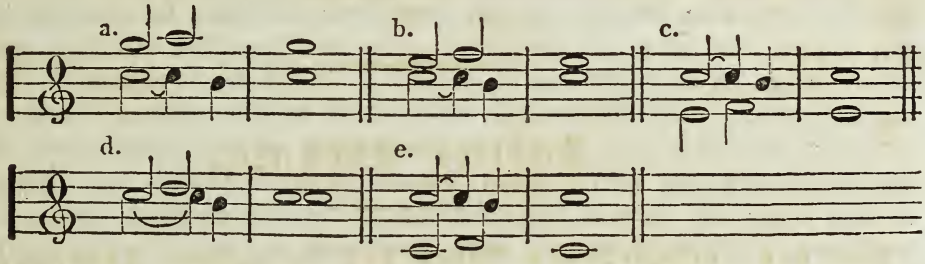
(Wie sich die Kontrapunkte, z. B. der in der Sekunde und None, der in der Terz und Dezime ꝛc. wieder besonders von einander unterscheiden, wird an seinem Orte gezeigt werden.)

Unter diesen Kontrapunkten sind sowohl zum zwei- als auch mehrstimmigen Satze am besten geeignet, und kommen deshalb auch am meisten vor:

1) der in der Oktave;
2) der in der Dezime, und
3) der in der Duodezime [153]).

Sie sollen daher auch zuerst aufgeführt und hinlänglich erklärt werden.

Anmerk. Man bemerke jedoch, daß, wenn man einen zweistimmigen Satz hat, in welchem die Stimmen den vorigen Gesang harmonisch richtig so wiederholen, daß die eine Stimme an ihrem Orte bleibt, während die andere in veränderten Intervallen eintritt und ihren Gesang höher oder tiefer wiederbringt — daß hierdurch verschiedene Kontrapunkte entstehen, welche nach der Entfernung der Intervalle, in denen sie jetzt höher oder tiefer erscheinen, ihren Namen erhalten. Z. B.




Man nehme an: die Unterstimme bei a bilde den Hauptgesang (den Cantus firmus), und die Oberstimme den Kontrapunkt. Dieser Kontrapunkt ist bei b um eine Terz tiefer gesetzt, und der Cantus firmus an seinem Orte geblieben, wodurch der Kontrapunkt in der Terz entstanden ist. Der Kontrapunkt bei b aber ist bei c eine Oktave tiefer gesetzt, und bildet nun gegen den Satz bei b den Kontrapunkt in der Oktave; gegen den Satz bei a bildet er aber den Kontrapunkt in der Dezime, weil er eine Dezime tiefer steht. Der Kontrapunkt bei a ist ferner bei d in den Kontrapunkt der Quinte, und bei e in den der Duodezime gesetzt. So bildet nun wieder der Satz bei d gegen den bei c den Kontrapunkt in der Sexte, weil die Unterstimme bei c, in dem Satze bei d, eine Sexte höher genommen, der Hauptgesang aber an seinem Orte stehen geblieben ist.

---

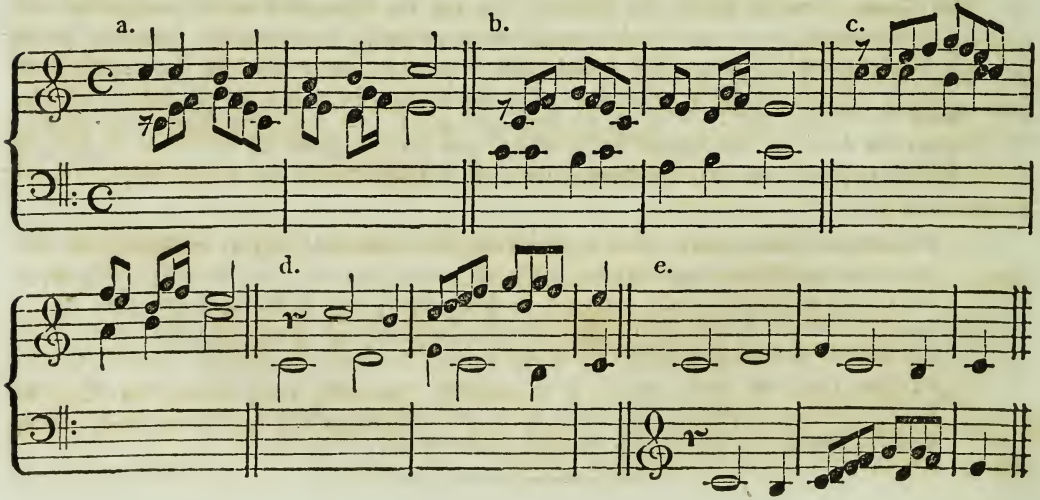
153) Ein fleißiges Studium derselben ist jungen Tonsetzern darum recht sehr zu empfehlen, weil ihre Anwendung theils im strengen Style, wie z. B. in den Fugen ꝛc., der Mannichfaltigkeit wegen höchst unentbehrlich ist; theils aber auch im freien Style, wie z. B. im Duett, Trio ꝛc., wo zwei oder mehr konzertirende Stimmen vorkommen, schlechterdings nothwendig wird. Denn in solchen Stücken übernimmt späterhin die zweite Stimme den Gesang der ersten, wodurch diese nun gleichsam begleitende wird, und die Stelle einnimmt, die vorher die zweite gehabt hatte; daher muß ihr Gesang versetzt werden. Dieß kann aber nur dann geschehen, wenn man sich eine gehörige Kenntniß vom doppelten Kontrapunkt erworben hat.

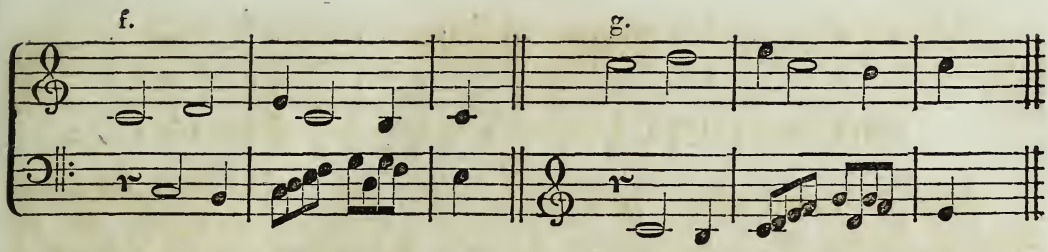
# Erstes Kapitel.

## Vom doppelten Kontrapunkt in der Oktave.

§. 239.

Dieser Kontrapunkt entsteht, wenn man im zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmigen Satze eine Stimme um eine oder zwei Oktaven über oder unter die andere setzt, ohne dadurch gegen die harmonischen Regeln zu fehlen. — Setzt man bei der Verwechselung die Oberstimme eine Oktave tiefer, und läßt die untere an ihrem Orte stehen, so daß sie nun zur Oberstimme wird, so heißt dieß lat. Evolutio in octavam inferiorem oder gravem; wird hingegen die untere eine Oktave höher gesetzt und zur Oberstimme gemacht, die obere aber an ihrem Orte gelassen, so nennt man dieß: Evolutio in octavam superiorem oder acutam. — Soll die eine Stimme nur eine Oktave tiefer oder höher gesetzt werden, und die andere an ihrem Orte bleiben, wie bei a: so darf die kontrapunktische Stimme nicht die Gränzen der Oktave überschreiten, weil sonst bei der Verwechselung diejenigen Intervalle, welche im ersten Satze über die Oktave hinausgingen, zwar der Hauptstimme näher gesetzt, ihrer Natur nach aber nicht verändert werden; indem die Sekunde dann immer Sekunde, die Terz immer Terz bliebe ꝛc. Ueberschreitet jedoch die kontrapunktische Stimme die Gränzen der Oktave, wie bei d, so kann ein solcher Kontrapunkt nur dann als Kontrapunkt der Oktave benutzt werden: wenn man entweder eine der beiden Stimmen um zwei Oktaven höher oder tiefer, oder die untere um eine Oktave höher, und die obere eine Oktave tiefer setzt.






Im ersten Satze bei a überschreitet die kontrapunktische Stimme nicht die Gränzen der Oktave; weshalb auch der doppelte Kontrapunkt bei b, wo die obere Stimme des vorhergehenden Satzes um eine Oktave tiefer, und bei c, die untere eine Oktave höher gesetzt worden ist, richtig erscheint. Im zweiten Satze bei d überschreitet aber die kontrapunktische Stimme die Gränzen der Oktave; weshalb auch der Kontrapunkt des zweiten Taktes bei e, wo die Oberstimme nur eine Oktave tiefer gesetzt ist, nicht als ein doppelter, sondern nur als ein einfacher angesehen werden kann; indem die Terz wieder als Terz, die Quarte, Quinte und Sexte wieder als Quarte, Quinte und Sexte vorkommen. Sollte daher der doppelte Kontrapunkt richtig als ein solcher erscheinen: so mußte entweder die Oberstimme um zwei Oktaven tiefer, oder die Unterstimme zwei Oktaven höher, oder die eine um eine Oktave höher, und die andere um eine Oktave tiefer gesetzt werden, wie es bei f und g geschehen ist.

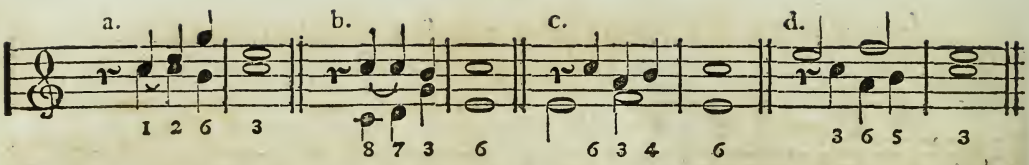
§. 240.

Die Regeln, welche B. II. §. 195. ꝛc. über den einfachen Kontrapunkt aufgestellt sind, zeigen zwar ausführlich, wie ein zweistimmiger Satz verfertigt werden müsse, wenn er richtig sein soll. Da jedoch nicht ein jeder Kontrapunkt, der zwar als einfacher ganz richtig ist, zum doppelten benutzt werden kann, ohne gegen die harmonischen Regeln zu fehlen, die bei der Verwechselung hinsichtlich der Fortschreitung der Intervalle entstehen könnten: so wird es nöthig sein, zuvörderst zu berücksichtigen, wie sich die Intervalle des ersten Satzes bei der Verwechselung desselben verändern.

Die Intervalle des ersten Satzes verändern sich nämlich bei der Verwechselung des Kontrapunktes in der Oktave auf folgende Weise:

Intervalle vor der Verwechselung: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
Intervalle nach der Verwechselung: 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

In nachstehenden Beispielen kommen sämmtliche Intervalle vor; indem der Satz bei a eben so gut die Verwechselung des Satzes von b, so wie der bei d die von c sein könnte, obgleich das Gegentheil hier statt findet.




Der Satz bei a ist bei b so verwechselt worden, daß die Oberstimme eine Oktave tiefer gesetzt und zur Unterstimme, die Unterstimme aber an ihrem Orte geblieben und zur Oberstimme geworden ist; in dem Satze bei d hingegen ist die Unterstimme des Satzes bei c eine Oktave höher gesetzt, und so zur Oberstimme geworden; die andere aber ist an ihrem Orte geblieben, und bildet daher nun die Unterstimme. Es haben sich auf diese Weise im ersten Satze bei a die Intervalle der Oberstimme 1, 2, 6 und 3, durch die Verwechselung bei b in die 8, 7, 3 und 6 verändert; in dem Satze bei d aber sind die Intervalle der Oberstimme bei c: 6, 3, 4 und 6, zur 3, 6, 5 und 3 geworden.

Da mithin, wie hieraus deutlich zu ersehen ist, bei der Verwechselung dieses Kontrapunktes die Prime zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte wird ꝛc.; da ferner der doppelte Kontrapunkt auch im vierstimmigen Satze oft blos als zweistimmiger vorkommt, und die beiden andern Stimmen dann nur zur Ausfüllung und Begleitung dienen: so ergeben sich daraus folgende Regeln.

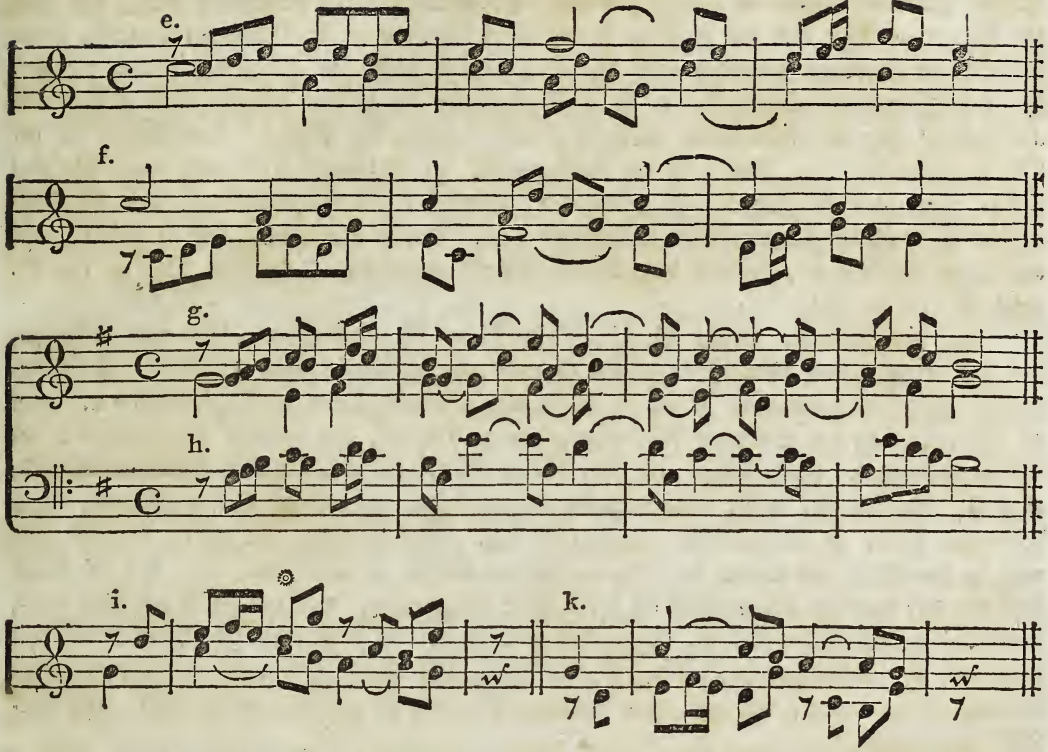
1) Die Oktave oder Prime kann nur im ersten oder letzten Akkorde eines Satzes, nicht aber in der Mitte desselben vorkommen; weil durch die Verwechselung eine leere Prime oder Oktave entsteht, welche nach B. II. §. 195. und 198. zu vermeiden sind. — Es versteht sich wohl von selbst, daß, wenn noch Stimmen zur Deckung hinzugesetzt werden, diese Regel dann keine Anwendung leidet. —

2) Die Quartenfortschreitungen müssen in den beiden Stimmen, welche zum Kontrapunkte der Oktave benutzt werden sollen, vermieden werden; indem sonst immer, wenn auch noch mehrere Stimmen zur Deckung dienen, fehlerhafte Quintenfortschreitungen entstehen würden. — Daß auch keine leeren Quinten ꝛc. im zweistimmigen Satze vorkommen, die Quarten und Quinten aber blos als durchgehende- oder Wechselnoten angebracht werden dürfen: davon ist beim einfachen Kontrapunkte ausführlich die Rede gewesen. — Die Quarte und Quinte sind in den so eben angeführten Beispielen, bei c und d, auf dem vierten Viertel des ersten Taktes, als durchgehende Noten angebracht worden. —

3) Es darf kein Satz mit der Quinte des Grundtones anfangen, wenn ihr auch eine Pause vorhergeht und der Grundton in der Unterstimme liegt, oder wenn die Quinte die Oberstimme bildet und der Grundton nach einer Pause nachfolgt (B. II. §. 198., 200. ꝛc.); weil bei der Verwechselung der Quart-Sexten-Akkord daraus entsteht, und mit diesem nicht angefangen werden darf.

## Einige Beispiele zur nähern Erläuterung.

§. 241.




Bemerkungen. In dem Satze bei e ist auf dem vierten Viertel des zweiten Taktes die Quarte als Vorhalt angebracht, welche durch die Verwechselung bei f zur scheinbar leeren Quinte wird. Diese Quinte tritt aber sehr deutlich als zufällige Dissonanz hervor: theils weil sie im vorhergehenden Quart-Sekunden-Akkorde wesentliche Dissonanz war, und man deshalb die Auflösung erwartete; theils und vorzüglich aber, weil der Grundton des letzten Akkordes unmittelbar vorangegangen, also dem Gehöre noch neu ist, und mithin dieser zweistimmige Akkord wie ein dreistimmiger klingt, in welchem die Dissonanz gar nicht vermißt wird. Ein solcher Vorhalt sollte eigentlich nie anders, als auf ähnliche Weise angebracht werden; indem er sonst nicht wie eine Dissonanz, sondern wie eine Konsonanz erscheint, und folglich eine leere Quinte bildet. — In dem Beispiele bei g kommt auf dem dritten Viertel des zweiten Taktes die gebundene Septime ohne Terz vor, welche aber auf dem

darauf folgenden Achtel, vor der Auflösung der Septime, nachschlägt. Daß diese Septime mit frei eintretendem Grundtone und nachschlagender Terz vorkommen darf, ist B. II. §. 199. bei den Stimmenschlüssen ꝛc. gezeigt worden. Es findet nur der Unterschied statt, daß dort der Grundton, hier aber die Septime in die Terz tritt. Dies ist jedoch ganz gleich, denn erscheint die Septime gebunden und die Terz schlägt nach, so klingt der Akkord nie leer. Die Oberstimme des Satzes bei g ist gleich darunter bei h eine Oktave tiefer gesetzt, die Unterstimme aber an ihrem Orte geblieben, und dadurch der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstanden. — Bei i ist der Kontrapunkt, zu Anfange des Satzes, zwar als einfacher, nicht aber als doppelter zu gebrauchen; indem bei der Verwechselung, wie bei k zu ersehen ist, mit der Quart-Sexte angefangen wird. Bei ❁ bilden die Töne D und C nicht den Quart-Sekunden-, sondern den Sexten-Akkord, denn das C ist blos Vorhalt von H, vergl. B. II. §. 199.

Da die Beispiele, welche B. II., Seite 71 — 75 vorkommen, hier auch recht gut zur Erörterung dienen können, so würde es wohl ganz unnöthig sein, jetzt noch mehrere besonders aufführen zu wollen. Seite 74 ist in dem Choral: Jesus meine Zuversicht ꝛc. durch die Verwechselung der Stimmen des vorhergehenden Chorals, der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstanden. Doch schlägt auf dem dritten Viertel des ersten Taktes der letzten Strophe nicht G, die Quarte, nach: weil man dadurch sonst den wesentlichen Quart-Sexten-Akkord bekommen hätte, in welchem die Quarte nicht lag. Liegt nämlich diese nicht, so sucht man auch in der Mitte des Satzes den Quart-Sexten-Akkord zu vermeiden. — Da in diesen Choralen der doppelte Kontrapunkt in der Oktave angewendet, und nur selten mit einer Note, welche nicht statt finden konnte, abgewichen worden ist: so kann man die Regeln, die dort hinsichtlich der Stimmenverwechselung gegeben sind, sehr wohl nun auch auf den doppelten Kontrapunkt anwenden, um das, was vielleicht hier noch zu erörtern nöthig wäre, aus demselben zu entnehmen.

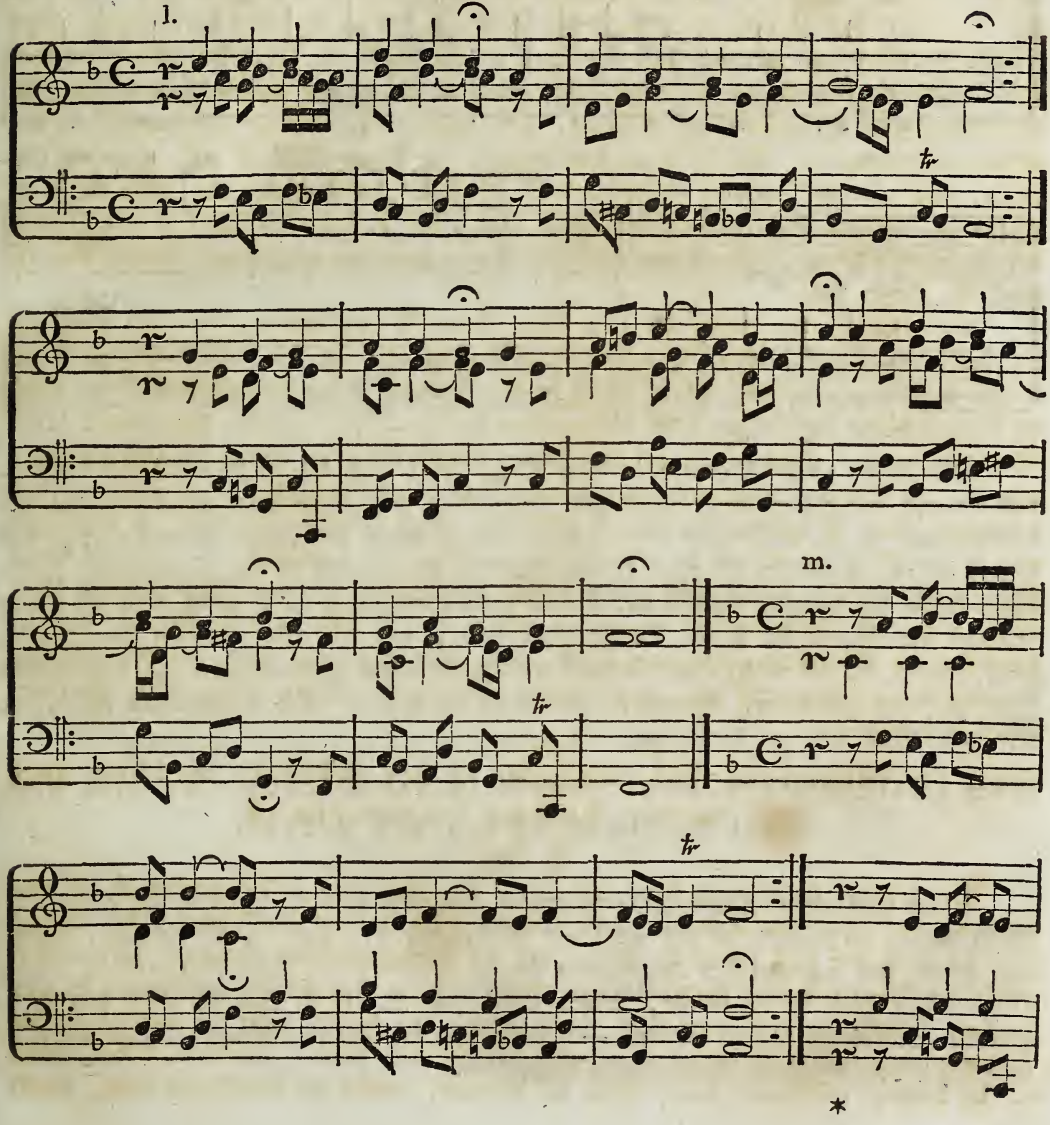
## Vom zweistimmigen Kontrapunkt in der Oktave, welchem noch eine dritte Stimme beigegeben ist.

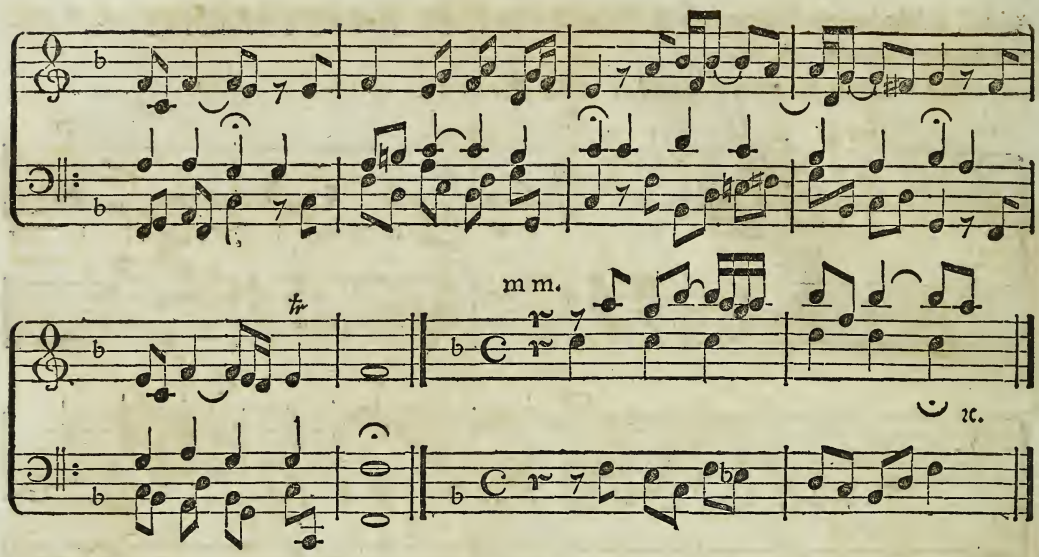
§. 242.

Der doppelte Kontrapunkt kann aber auch, wie schon oben gesagt worden ist, so vorkommen: daß man ihm noch eine dritte Stimme, die blos zur Ausfüllung dient, beifügt. Hier hat man nun blos darauf zu sehen, daß die kontrapunktischen Stimmen bei der Verwechselung keine fehlerhaften Fortschreitungen bilden, und der Satz mit der ausfüllenden Stimme sangbar, vollstimmig und harmonisch richtig wird. Es können daher die kontrapunktischen Stimmen unter sich allein bisweilen auch eine leere Oktave, Prime, Quarte ꝛc. bilden, wenn nur die dadurch entstehende Leere, durch die Stimme, welche zur Ausfüllung dient, gedeckt

wird. Diese letztere Stimme kann übrigens eben so gut im gleichen, als im figurirten Kontrapunkte fortschreiten. Z. B.

Choral: Nun danket alle Gott ꝛc.






Die beiden obern Stimmen in dem Satze bei l sind bei m so verwechselt worden: daß die erste eine Oktave tiefer gesetzt und zur zweiten, die zweite aber an ihrem Orte geblieben, und so zur ersten geworden ist. Es bilden daher die beiden obern Stimmen des Satzes bei m, gegen den Satz bei l, den doppelten Kontrapunkt in der Oktave. Auf gleiche Weise würde der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstanden sein: wenn man die zweite Stimme des Satzes bei l eine Oktave höher gesetzt, und die erste an ihrem Orte gelassen hätte, wie z. B. bei mm; denn dadurch wären die beiden Stimmen nur um eine Oktave höher zu stehen gekommen, als wie in dem Satze bei m. — Die Unterstimme bei l, m und mm dient blos zur Ausfüllung.

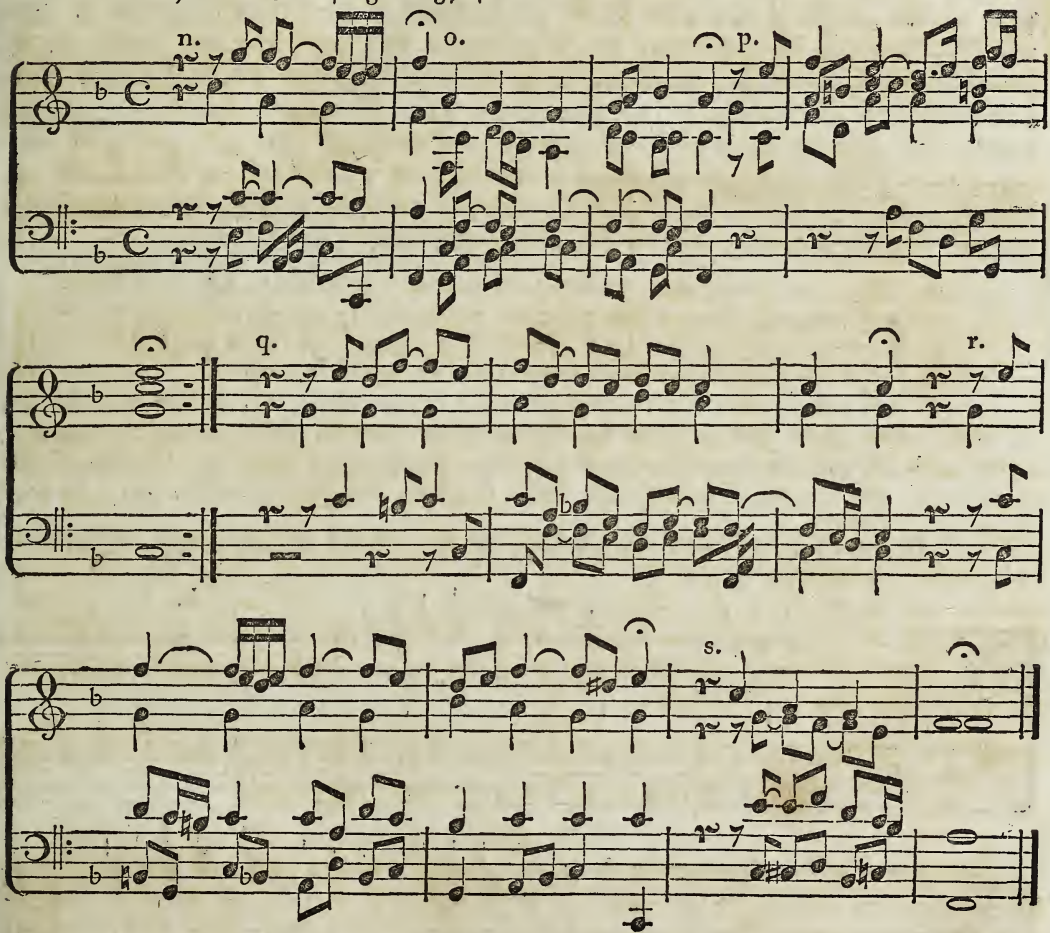
## Vom zweistimmigen Kontrapunkt in der Oktave, welchem noch zwei Stimmen beigegeben werden.

§. 243.

Wenn man diesem Kontrapunkte noch zwei Stimmen beifügt, die blos zur Ausfüllung dienen sollen: so versteht es sich wohl von selbst, daß die beiden Stimmen, welche verwechselt, und als doppelter Kontrapunkt benutzt werden sollen, für sich allein keinen vollstimmigen Satz bilden können, indem sonst nach B. II. §. 202. die dritte und vierte Stimme zwecklos hinzugesetzt würden. — Die beiden begleitenden Stimmen können ebenfalls im gleichen oder figurirten Kontrapunkte fortschreiten.

Der Raumersparniß wegen soll jetzt kein besonderer Satz aufgeführt, sondern einer aus dem zweiten Bande entnommen, und hier zum doppelten Kontrapunkt umgeschaffen werden. Dieser Satz sei der Choral: Es ist genug, so nimm ꝛc. B. II. §. 206.

Choral: Es ist genug, so nimm ꝛc.




Bemerkungen über den Kontrapunkt dieses Chorales.

Der einfache Kontrapunkt dieses Chorales im zweiten Bande ist hier durch die jedesmalige Verwechselung zweier Stimmen zum doppelten auf folgende Weise gemacht worden:

In der Strophe bei n ist der Alt eine Oktave höher über den Sopran, in der bei o der Alt eine Oktave tiefer unter dem Tenor, in der bei p, q und r, der Alt wieder eine Oktave höher über den Sopran, und in der bei s der Tenor eine Oktave höher über den Alt gesetzt worden — jene Stimmen aber, die mit den verwechselten so eben genannt sind, haben ihren Platz behalten, wodurch folglich der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstanden ist. Damit aber, durch die Verwechselung, die Mittelstimmen nicht zu entfernt von einander zu liegen kämen, war es nöthig, den Tenor in der Strophe bei p eine Oktave höher zu setzen, welches auch in der Strophe bei q, vom sechsten Achtel des zweiten Taktes an, geschehen konnte. Da aber der Tenor in der Strophe bei p nur versetzt, und nicht verwechselt worden ist: so bildet dieser auch mit keiner andern Stimme einen doppelten Kontrapunkt. — Diejenigen Stimmen, welche hier abwechselnd nicht den doppelten Kontrapunkt bilden, sondern blos zur Ausfüllung dienen, sind die begleitenden Stimmen.

Anmerk. Ist ein zweistimmiger Kontrapunkt dieser Gattung so eingerichtet, daß

a) nur Terzen, Sexten und Oktaven mit einander eintreten,

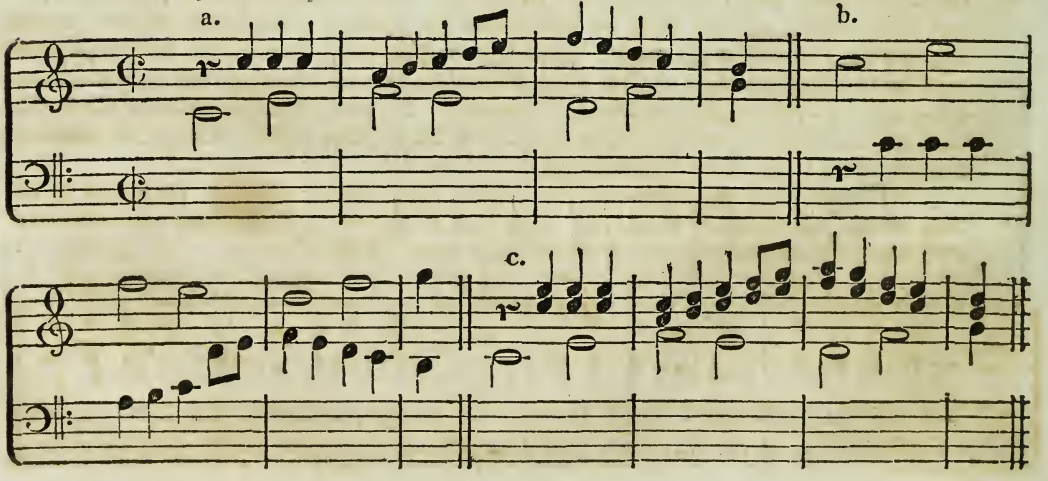
b) Terzen und Sexten stufenweise fortschreitend vermieden werden,

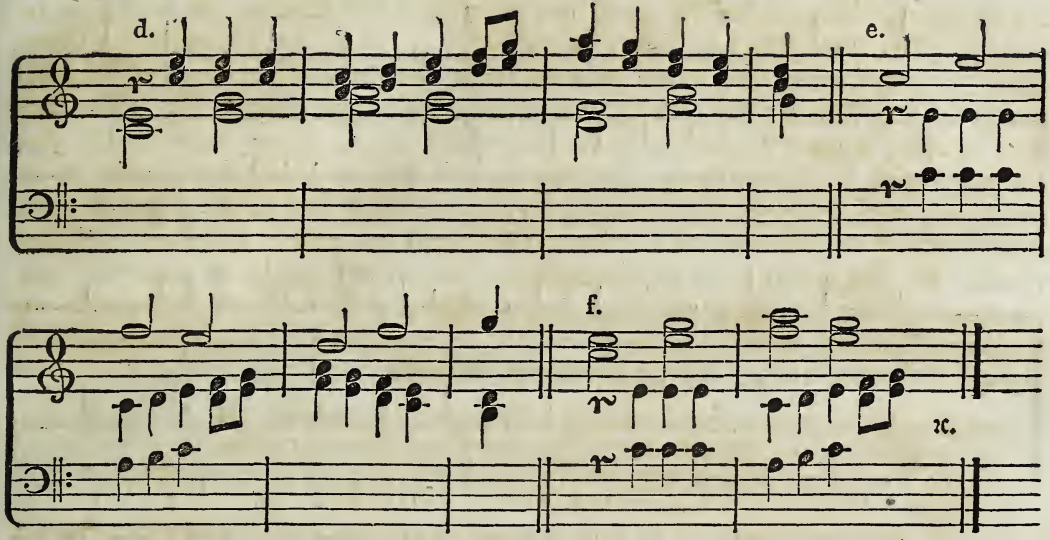
c) die Dissonanzen nur als durchgehend vorkommen, und

d) nur die Seiten- und Gegenbewegung angebracht wird: so kann ein solcher Satz leicht drei- oder vierstimmig auf folgende Weise gemacht werden.

I. Dreistimmig, wenn man einer Stimme, der obern oder der untern, die Terz aufwärts beigibt, und diese immer in gleicher Bewegung mit fortschreiten läßt, wie z. B. bei c und e;

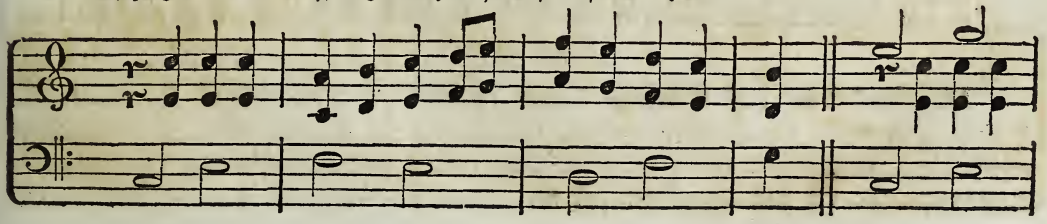
II. vierstimmig, wenn beiden Stimmen die Terz aufwärts hinzugefügt wird, wie bei d und f. z. B.

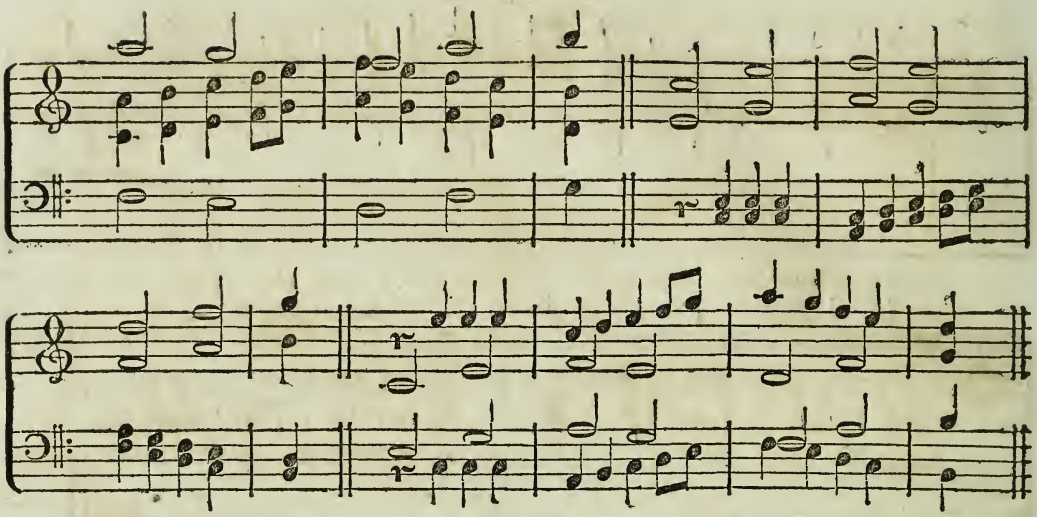





**Bemerk.** In dem Satze bei b ist die Oberstimme des Satzes bei a eine Oktave tiefer, und die Unterstimme eine Oktave höher gesetzt, wodurch der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstanden ist. Da die Stimmen des Hauptsatzes bei a, im dritten Takte, die Gränzen der Oktave überschreiten, so mußte auch zugleich die Unterstimme höher gesetzt werden, wie §. 239. gezeigt worden ist. — Der kontrapunktischen Stimme bei a ist bei c die Oberterz beigegeben, und dadurch der zweistimmige Satz zum dreistimmigen gemacht worden. Die Oberstimmen dieses Satzes sind bei e eine Oktave tiefer, und die Töne der Unterstimme um ebensoviel höher gesetzt worden; wodurch nicht nur der Satz dreistimmig wurde, sondern auch in sämmtlichen Stimmen der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstand. — Bei d sind beiden Stimmen des Hauptsatzes von a die Oberterzen hinzugefügt, wodurch der Satz vierstimmig geworden ist. Die beiden Oberstimmen dieses Satzes sind bei f eine Oktave tiefer, und die beiden untern eine Oktave höher gesetzt; und so hat man den doppelten Kontrapunkt in der Oktave erhalten.

Setzt man die hinzugefügte Terz eine Oktave tiefer unter die Stimme, von welcher sie die Terz bildete, und macht auf diese Weise die Terzen zu Sexten: so können außer den vorstehenden Versetzungen und Verwechselungen noch mehrere statt finden. Z. B.





Durch die Verwechselung der beiden Stimmen, welche Terzen mit einander bildeten, hat man wieder den doppelten Kontrapunkt in der Oktave erhalten; indem die beigegebene Stimme eine Oktave tiefer gesetzt worden, die Hauptstimme aber an ihrem Orte geblieben ist.

Ausser dem Kontrapunkt in der Oktave, kommen in den aufgeführten Beispielen auch der in der Dezime ꝛc. vor. Bevor jedoch diese in Beispielen aufgeführt werden, muß zuvörderst eine Erörterung vorausgehen.

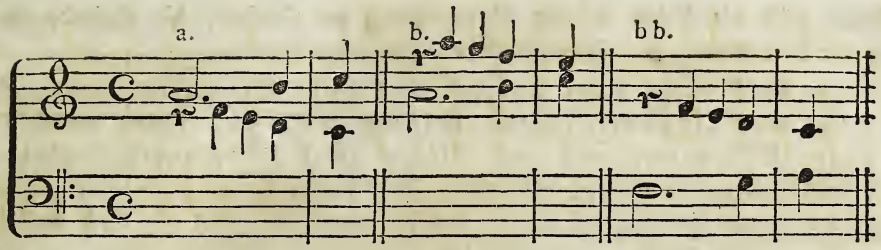
---

# Zweites Kapitel.

## Vom doppelten Kontrapunkt in der Dezime und Terz.

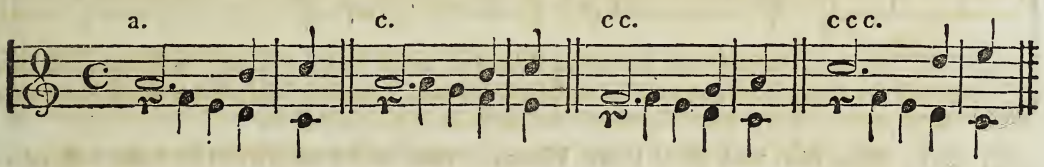
### §. 244.

Verwechselt man zwei Stimmen so mit einander, daß entweder die Oberstimme eine Dezime tiefer unter die unterste, oder die Unterstimme eine Dezime höher über die oberste gesetzt wird, während die andere an ihrem Orte bleibt: so entsteht hierdurch der doppelte Kontrapunkt in der Dezime. Z. B.




Die Unterstimme des Satzes von a ist bei b eine Dezime höher gesetzt, die obere aber an ihrem Orte geblieben; bei bb hingegen ist die Oberstimme des Satzes von a eine Dezime tiefer genommen, und die unterste an ihrem Platze gelassen worden, und so hat man auf diese Weise den doppelten Kontrapunkt in der Dezime erhalten.

Kommt bei der Verwechselung der Stimmen die eine nur um eine Terz höher oder tiefer zu stehen, wie bei c und cc, so ist dies der Kontrapunkt in der Terz. Z. B.




Bei c ist die Unterstimme des Satzes von a eine Terz höher, und bei cc die Oberstimme eine Terz tiefer gesetzt; in beiden Stellen findet daher der Kontrapunkt in der Terz statt. Denselben Kontrapunkt hätte man auch erhalten, wenn die Oberstimme eine Terz höher gesetzt worden wäre, wie z. B. bei ccc. Dieser Kontrapunkt entsteht aus dem in der Duodezime, wenn die hinaufgesetzte Stimme, wie oben bei b, wieder eine Oktave tiefer, wie hier bei c — oder die heruntergesetzte, wie oben bei bb, wieder um eine Oktave höher, wie hier bei cc, gebracht wird; auf welche Weise sich dann die Oktave in die Prime, die Septime in die Sekunde, die Quinte in die Quarte, die Terz in die Sexte ꝛc. verwandelt. —

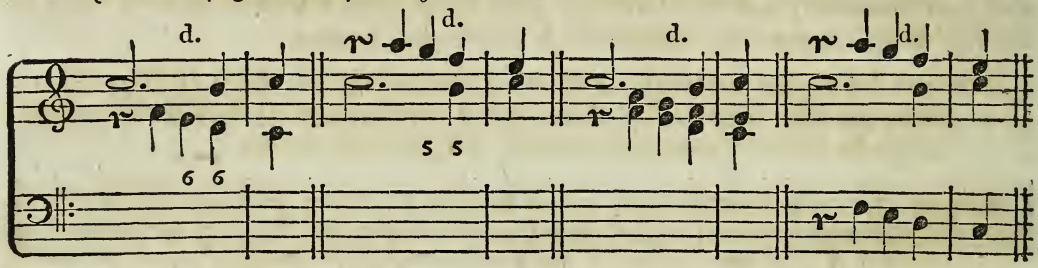
Anmerk. Da die Sexte des Hauptsatzes im Terzenkontrapunkte zur Quarte wird: so dürfen die beiden kontrapunktischen Stimmen, welche zum Terzenkontrapunkte benutzt werden sollen, nur dann in Sexten mit einander fortschreiten, wenn man ihnen eine dritte tiefere Stimme, die zur Deckung dient, hinzufügt.

Die Intervalle des Kontrapunktes in der Dezime verändern sich bei der Verwechselung auf folgende Weise:

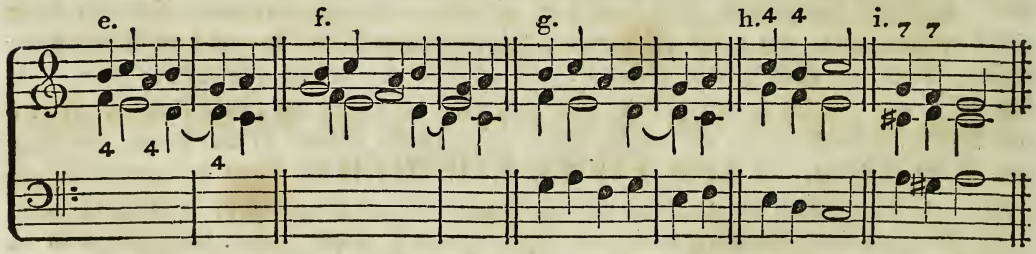
| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Intervalle vor der Verwechselung: | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. |
| Intervalle nach der Verwechselung: | 10. | 9. | 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |

Indem also die Prime bei der Verwechselung zur Dezime, die Sekunde zur None, die Terz zur Oktave wird ꝛc., so entstehen daher folgende Regeln:

1) Man darf nicht zwei Terzen oder zwei Sexten in gerader Bewegung auf einander folgen lassen; weil aus jenen zwei fehlerhafte Oktaven-, und aus diesen zwei fehlerhafte Quintenfortschreitungen entstehen würden. Zwei Sexten können jedoch dann auf einander folgen, wenn die erste eine kleine, und die zweite eine große ist; doch muß jene zugleich auch den tonischen, und diese den Dominanten-Akkord bezeichnen — wo dann solche Quintenfortschreitungen nach Band I. §. 166. erlaubt sind, indem sie richtige Harmonienfolgen bilden, wie z. B. bei d.




2) Die Quarte und Septime können nur als durchgehende und Wechselnoten angebracht werden; will man sie jedoch als harmonische Töne gebrauchen, so muß noch eine Stimme zur Deckung hinzukommen. Z. B.




In dem Satze bei e sind, auf den guten Takttheilen, Quarten als harmonische Töne angebracht, die aber der Harmonienvollständigkeit wegen eine Deckung erfordern, wie bei f. — Bei g findet der Kontrapunkt in der Dezime statt: denn die Oberstimme von e ist eine Dezime heruntergesetzt und zur untern gemacht. Da aber die Töne der Oberstimme zugleich auch mit beibehalten worden sind, so ist dadurch ein dreifacher kontrapunktischer Gesang (ein Dreigesang, Tricinium) entstanden. —

Der Cantus firmus und der Kontrapunkt bilden in dem Satze bei h zwei Quarten, eine reine und eine übermäßige; woraus bei i, im doppelten Kontrapunkte der Dezime, zwei Septimen, eine kleine und eine verminderte entstehen. Beiden, den Quarten sowohl, als den Septimen, musste aber eine Stimme zur Deckung hinzugefügt werden.

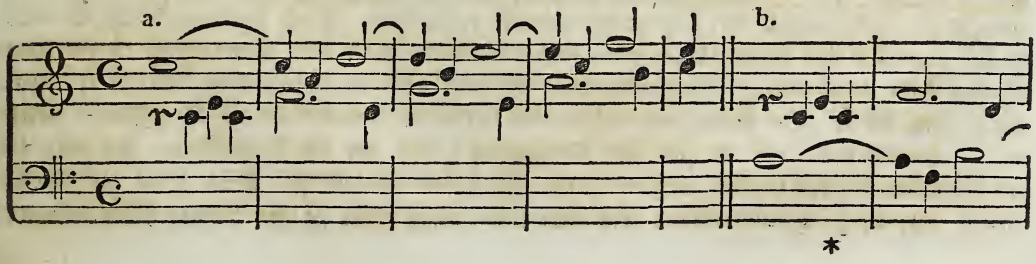
3) Die Terz kann man nicht zur Vorbereitung der Quarte gebrauchen, wie bei k; weil durch den Dezimenkontrapunkt verbotene Oktavenfortschreitungen entstehen, wie bei l. So auch darf der gebundenen Sekunde nicht die Terz vorhergehen, wie bei m; weil sonst in diesem Kontrapunkte die None von der Oktave vorbereitet würde, und auf diese Art ebenfalls fehlerhafte Oktavenfortschreitungen entständen, wie bei n.

4) Der bestimmtern Modulation und des schönern Gesanges wegen können nicht nur, sondern müssen bisweilen in diesem, so wie in dem folgenden Kontrapunkte, manche Intervalle bei der Verwechselung erhöhet oder erniedrigt werden.

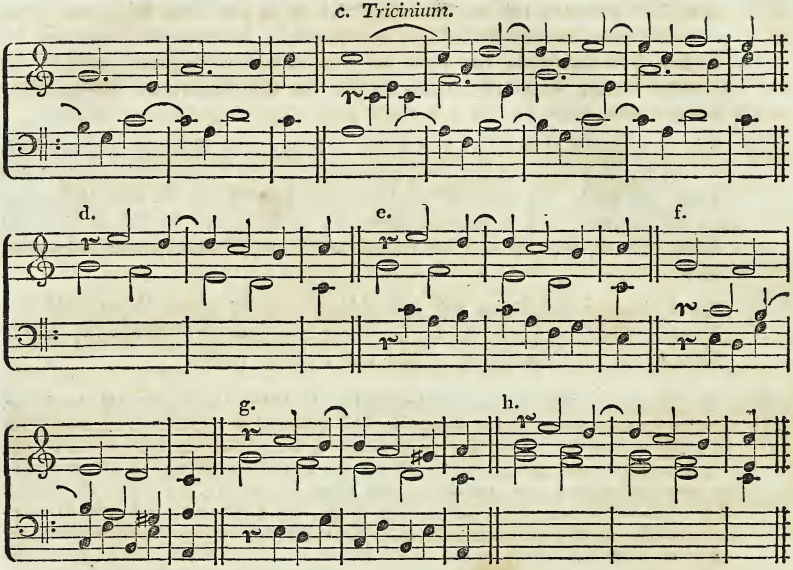
Anmerk. Die kontrapunktische Stimme darf im Hauptsatze die Gränzen der Dezime nicht überschreiten, wenn bei der Verwechselung die eine Stimme nur eine Dezime höher oder tiefer gesetzt werden, und die andere an ihrem Orte bleiben soll; weil sonst bei der Verwechselung die Intervalle nicht richtig erscheinen. Ueberschreitet sie jedoch dieselben: so muß man bei der Verwechselung die Stimme, welche an ihrem Orte geblieben wäre, entweder um eine Oktave — oder die, mit welcher eigentlich der Kontrapunkt vorgenommen wird, statt der zehn Stufen, um siebzehn höher oder tiefer setzen. — Bilden Sopran und Baß den Kontrapunkt, und sollen noch Mittelstimmen bei der Verwechslung zur Ausfüllung hinzugesetzt werden: so muß die eine Stimme um siebzehn Stufen, und die andere, die sonst an ihrem Orte stehen geblieben wäre, um zwei Oktaven höher oder tiefer gesetzt werden.

## Einige Beispiele vom Kontrapunkt in der Dezime und Terz, zur nähern Erläuterung.

§. 245.



c. *Tricinium.*




Der Cantus firmus von a ist in dem Satze bei b eine Dezime tiefer gesetzt, die kontrapunktische Stimme aber an ihrem Orte geblieben, wodurch man den Kontrapunkt in der Dezime erhalten hat. — Bei c sind beide Sätze, ohne melodische Stimmenveränderung, zusammengestellt, und es ist auf diese Weise ein Tricinium entstanden. — Dem Satze bei d, in welchem der Cantus firmus die Unterstimme bildet, ist bei e und f eine Grundstimme beigegeben. — Bei f ist der Kontrapunkt des Hauptsatzes von d eine Dezime heruntergesetzt, und dadurch der Dezimenkontrapunkt entstanden. Diese kontrapunktische Stimme ist bei g wieder eine Oktave höher genommen, wodurch man den Kontrapunkt in der Terz erhalten hat: denn sie, die kontrapunktische Stimme, ist in diesem Satze eine Terz tiefer, als in dem bei d. So findet auch wieder bei h der Kontrapunkt in der Terz statt; indem der Cantus firmus von d hier eine Terz höher gesetzt und der Mittelstimme gegeben, in der Unterstimme aber zugleich auch noch mit beibehalten worden ist. Diese Töne der Mittelstimme „h, a, g, f, e“ würden aber wieder — wenn man sie eine Oktave höher nehmen,

die kontrapunktische Stimme an ihrem Orte lassen, und beiden eine andere Begleitung geben wollte — den doppelten Kontrapunkt der Dezime bilden.

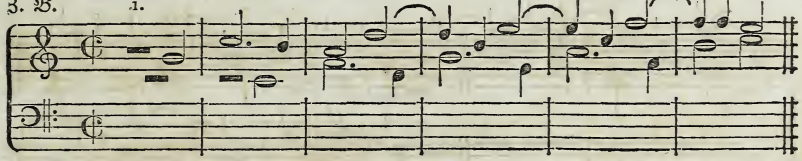
Mit diesen Sätzen könnte man noch mancherlei Veränderungen vornehmen, und verschiedene Kontrapunkte dadurch bekommen, welche hier aber sämmtlich aufzuführen, für unnöthig erachtet worden; indem wohl nun ein Jeder leicht mehrere selbst aufzufinden vermögend ist.

## Vom doppelten Kontrapunkt in der Dezime, welchen man durch das Hinzufügen der Terzen oder Dezimen drei- oder vierstimmig machen will.

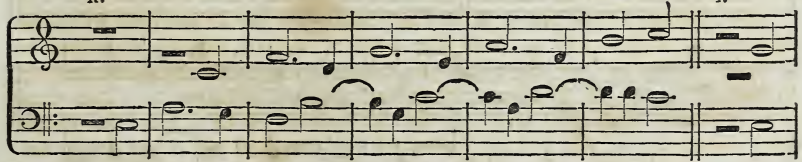
§. 246.

Will man diesen Kontrapunkt durch das Hinzufügen der Terzen oder Dezimen drei- oder vierstimmig machen: so muß man, wenn die Stimmen ohne Verletzung der harmonischen Regeln richtig verwechselt werden sollen, die Dissonanzen vermeiden, und beim Verfertigen der den Kontrapunkt führenden Stimmen, die Seiten- und Gegenbewegung anwenden. Solchen Sätzen kann man dann die Terzen oder Dezimen derjenigen Stimme, die man verwechseln will, sowohl auf- als abwärts hinzusetzen.

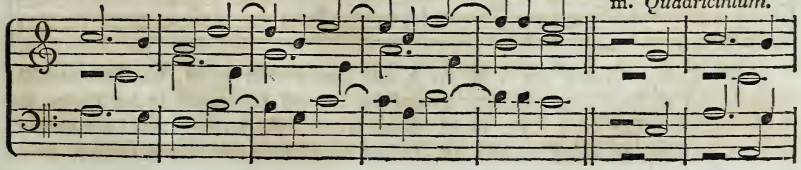
Z. B. i.

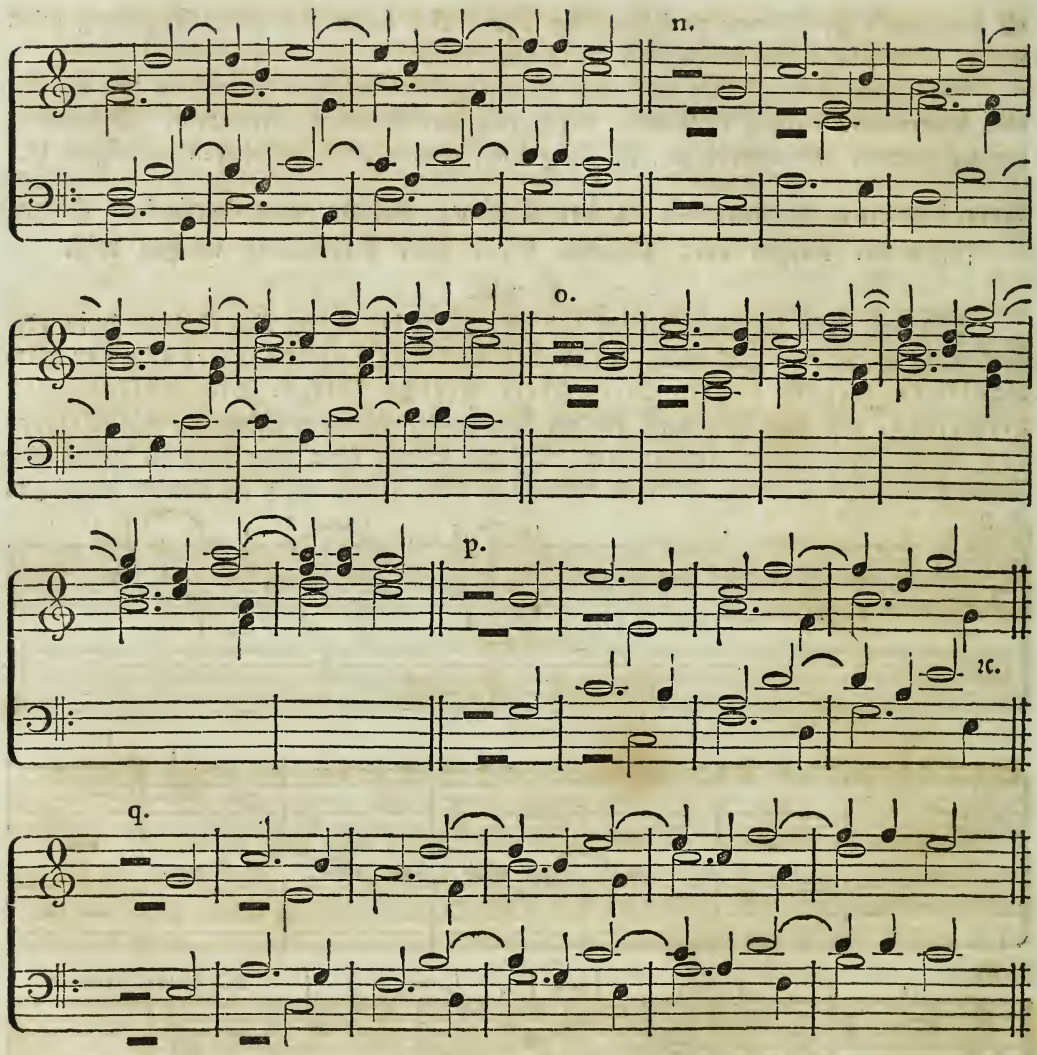


k. l.



m. *Quadricinium.*






Der Cantus firmus von i ist bei k eine Dezime tiefer gesetzt, die kontrapunktische Stimme aber an ihrem Orte geblieben, wodurch der doppelte Kontrapunkt in der Dezime entstanden ist. — Daß dieser Satz, wegen der im dritten Takte vorkommenden leeren Oktaven, nicht als zweistimmiger benutzt werden kann, sondern wenigstens noch eine Stimme, welche

zur Ausfüllung dient, erfordert, ist aus den Regeln des zweistimmigen einfachen Kontrapunktes hinlänglich bekannt. — Bei l ist der Unterstimme des vorhergehenden Satzes die Oberdezime beigegeben, wodurch man nicht nur den Kontrapunkt in der Oberdezime, sondern auch einen dreistimmigen Satz erhalten hat; bei m ist nun noch der Mittelstimme des Satzes von l die Unterdezime beigegeben, wodurch dieser Satz nun vierstimmig geworden ist; bei n ist der Mittelstimme des Satzes von l die Oberterz hinzugefügt, und man hat dadurch den Kontrapunkt der Terz, und zugleich einen vierstimmigen Gesang bekommen; bei o sind den Stimmen von i die Oberterzen beigegeben. — Dieser Satz kann, wenn man ihn nicht so hoch haben will, eine Oktave tiefer, oder so, wie bei p, genommen werden. Auf letztere Art bekommt man außerdem noch in zweien Stimmen (im Tenor und Baß) den Kontrapunkt in der Oktave, und dieser Satz wird dadurch eine Terz höher, wie der bei m. Daß die Auflösung der, zu Anfange des vierten und fünften Taktes, im Sopran vorkommenden Dissonanz, eine andere Stimme übernehmen kann, ist Band I. §. 127. gesagt worden. — Der Mittelstimme des Satzes von l — welche bei q eine Oktave tiefer gesetzt, und zur Baßstimme geworden — ist die Oberterz, hier die Dezime bildend, beigegeben.

Auf ähnliche Weise könnten noch mehrere Verwechselungen angebracht werden; da aber in den so eben aufgeführten Beispielen den beiden Hauptstimmen von i, sowohl die Terzen auf- als abwärts hinzugesetzt worden sind: so würde es wohl überflüssig seyn, noch mehrere aufführen zu wollen.

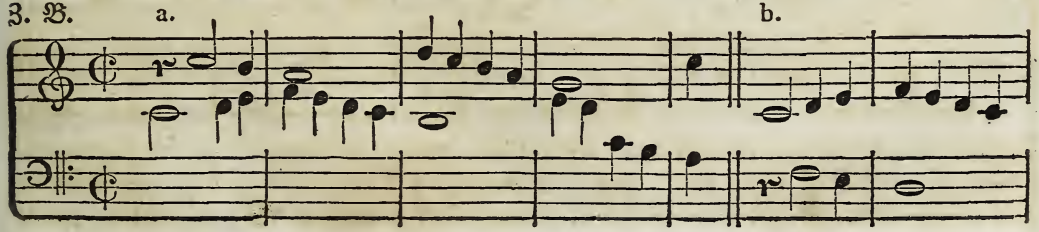
## Drittes Kapitel.

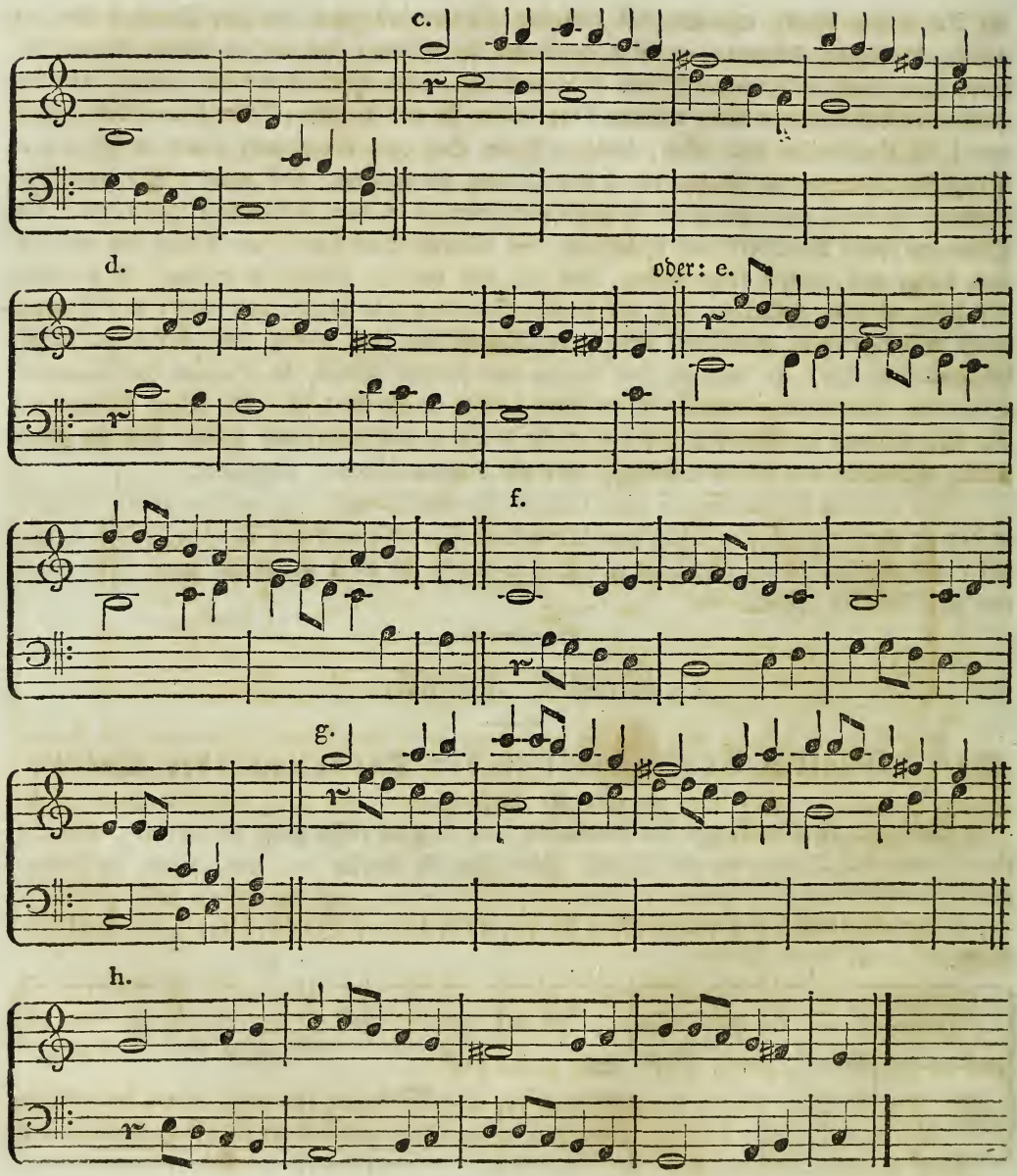
### Vom doppelten Kontrapunkt in der Duodezime oder Quinte.

§. 247.

Setzt man die Oberstimme eine Duodezime oder Quinte tiefer unter die unterste, oder die Unterstimme eine Duodezime oder Quinte höher über die oberste — oder, sollten die kontrapunktischen Stimmen die Gränzen der Duodezime überschreiten, noch eine Oktave höher oder tiefer —: so entsteht hieraus der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime oder Quinte.

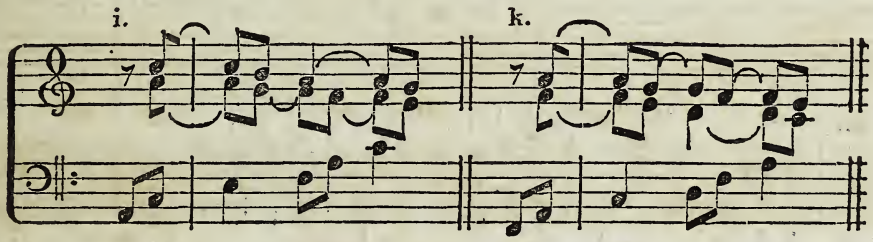
Z. B.




c.
d.
oder: e.
f.
g.
h.

Der Kontrapunkt von a und e, welcher in beiden Sätzen die Oberstimme bildet, ist bei b und f eine Duodezime tiefer gesetzt, und der Cantus firmus an seinem Orte geblieben; bei c und g hingegen ist der Cantus firmus eine Duodezime höher gesetzt, und der Kontrapunkt hat seinen Platz behalten: auf beide Arten ist aber hierdurch der Kontrapunkt in der Dezime entstanden. Bei d und h ist der Cantus firmus nur eine Quinte höher, der Kontrapunkt dagegen bei d eine, und bei h zwei Oktaven tiefer genommen worden, wodurch man eigentlich den Kontrapunkt in der Quinte erhalten hat. Da jedoch auf diese Weise die beiden dem d und h vorhergehenden Sätze, bei c und g, sich von diesen nur dadurch unterscheiden, daß sie blos um eine Oktave tiefer zu stehen kommen, als jene, und die Intervalle um Nichts verändert werden: so ist dieser Kontrapunkt, wenn er so erscheint, ganz gleich mit dem in der Duodezime, und mithin auch für denselben anzusehen.

Der doppelte Kontrapunkt in der Quinte kann daher nur dann ein solcher sein: wenn die eine Stimme eine Quinte höher oder tiefer über oder unter die andere Stimme gesetzt wird, während die andere an ihrem Orte bleibt. Z. B.




Der Cantus firmus von i ist in dem Satze bei k eine Quinte tiefer unter den Kontrapunkt gesetzt, dieser aber an seinem Orte geblieben, und so der doppelte Kontrapunkt in der Quinte entstanden. Der Baß ist blos als Grundstimme, um die Harmonien genau zu bezeichnen, hinzugesetzt worden.

## §. 248.

Die Intervalle des Kontrapunktes in der Duodezime verändern sich bei der Verwechselung auf nachstehende Weise:

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Intervalle vor der Verwechselung: | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. | 12. |
| Intervalle nach der Verwechselung: | 12. | 11. | 10. | 9. | 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |

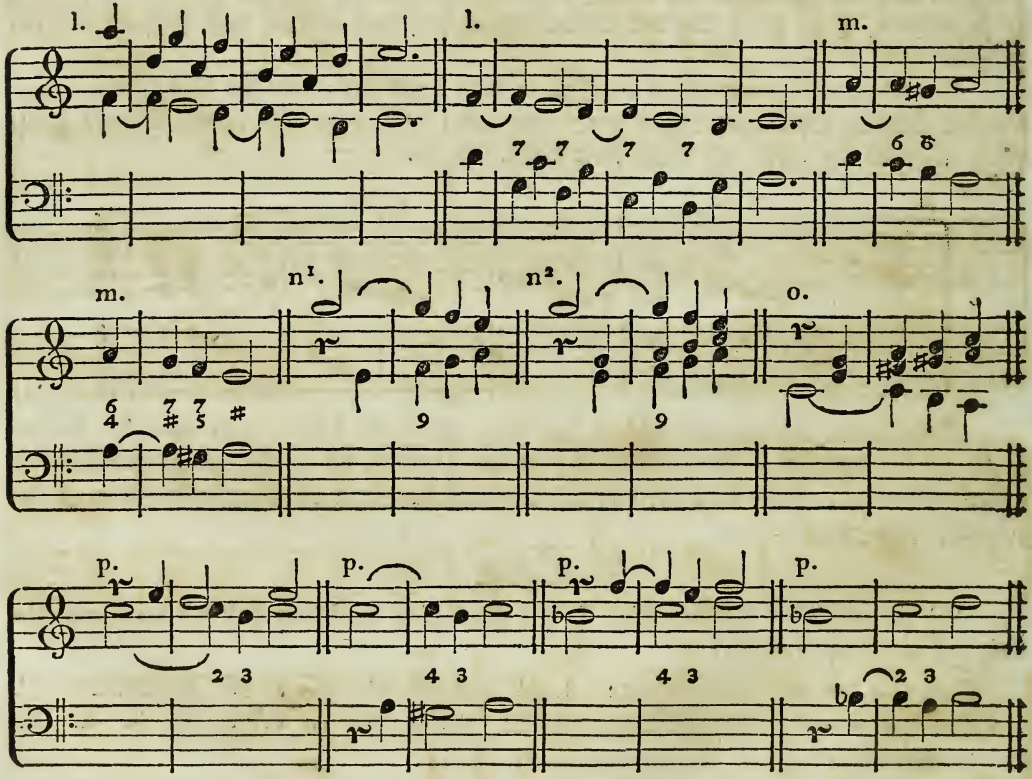
Und es sind daher folgende Regeln wohl zu beachten:

1) Da die Sexte bei der Verwechselung zur Septime wird: so muß, wenn beide Noten harmonische sind, derjenige obere oder untere Ton, welcher im doppelten Kontrapunkte

nun als Dissonanz vorkommt, gebunden erscheinen, wie z. B. unten bei l; sind hingegen die Sexte und Prime (oder auch nur eine davon) durchgehende oder Wechselnoten, wie oben bei a und e, so braucht nach B. I. keine Vorbereitung statt zu finden. — Zwei Sexten können auf einander folgen, wenn bei der Verwechselung die eine zur kleinen, und die andere zur verminderten Septime wird, wie bei m.

2) Die None wird zwar gewöhnlich nur als Sekunde gebraucht; sie kann jedoch auch als None vorkommen, wie z. B. bei n.

3) Die Sekunde und Quarte müssen in die Terz aufgelöst werden: weil in der Verwechselung die Sekunde zur Quarte, und diese zur Sekunde wird, wie z. B. bei p.

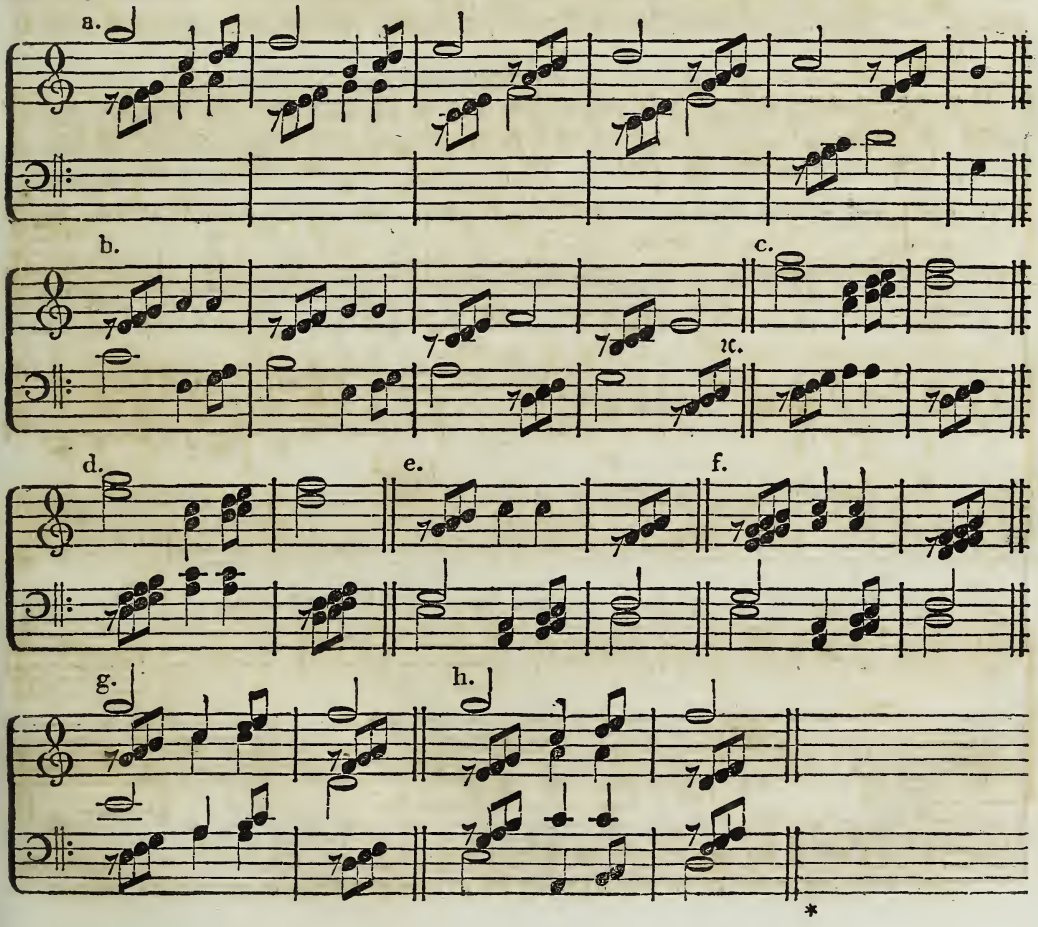



Anmerk. Bei n² ist die Mittelstimme zur Deckung hinzugesetzt. — Die zwei ersten Baßnoten des letzten Taktes bei n sind in der Verwechselung bei o, der Modulation wegen, erhöhet worden.

## Vom zweistimmigen doppelten Kontrapunkt in der Duodezime, welchen man durch das Hinzusetzen der Terzen oder Dezimen drei- oder vierstimmig machen will.

§. 249.

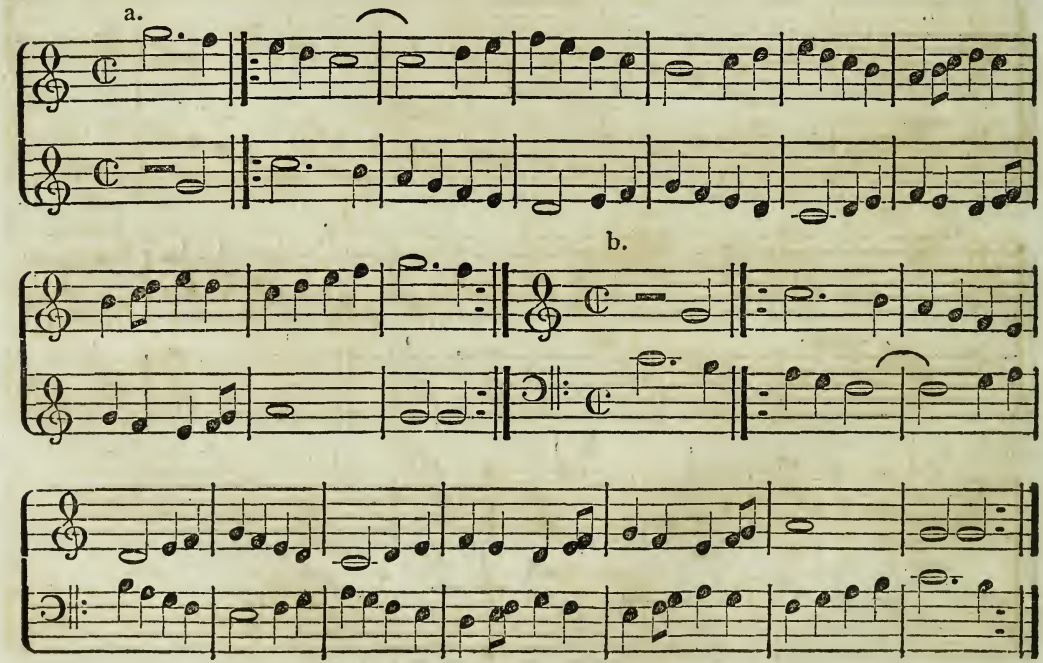
Diesen Kontrapunkt kann man eben so, wie den in der Oktave und Dezime, durch hinzugefügte Stimmen, die blos zur Deckung und Ausfüllung dienen, drei- und vierstimmig machen; soll dies jedoch durch hinzugesetzte Terzen geschehen, so muß man der Oberstimme die Terz abwärts, und der Unterstimme die Terz aufwärts beigeben, z. B.

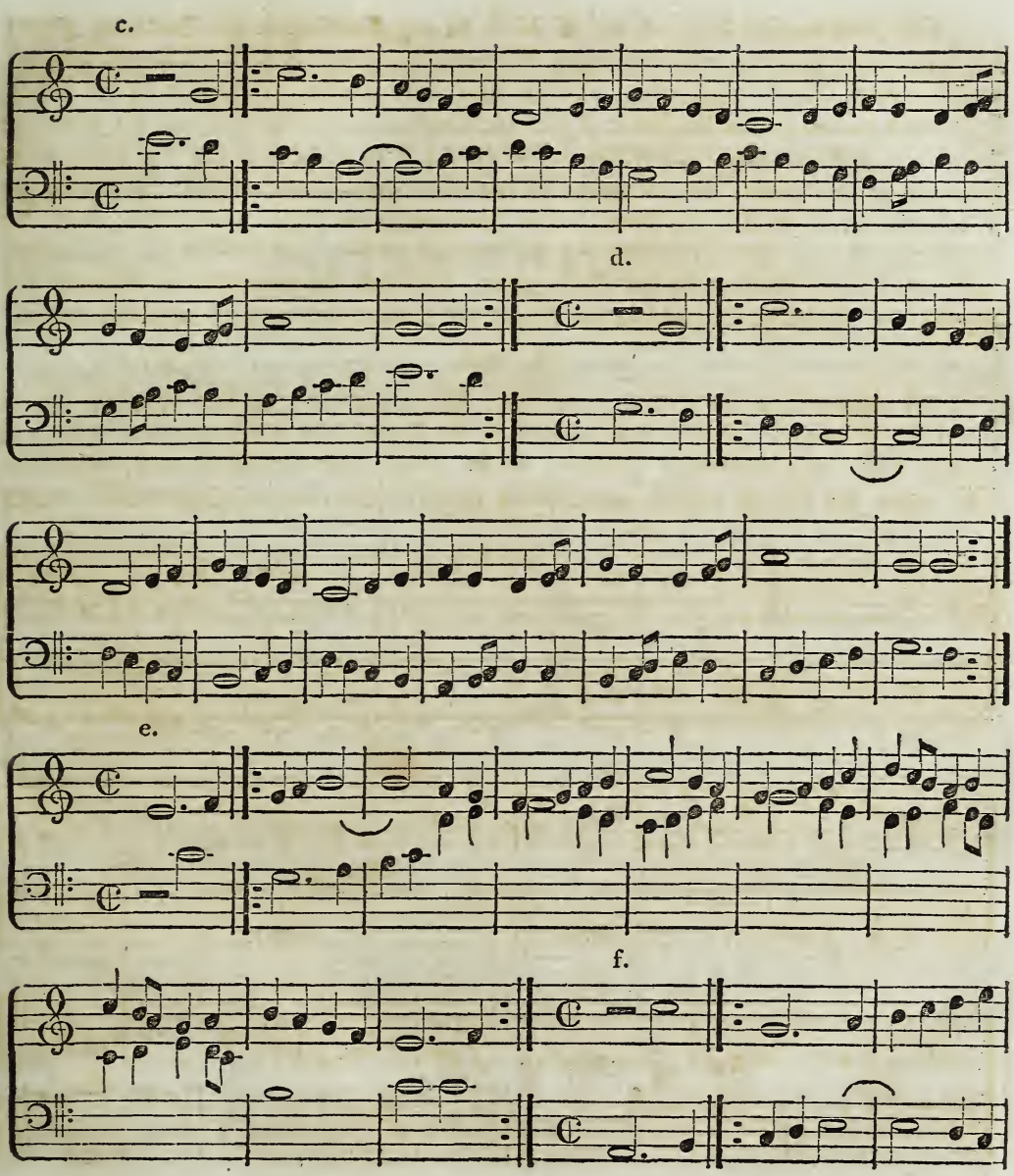


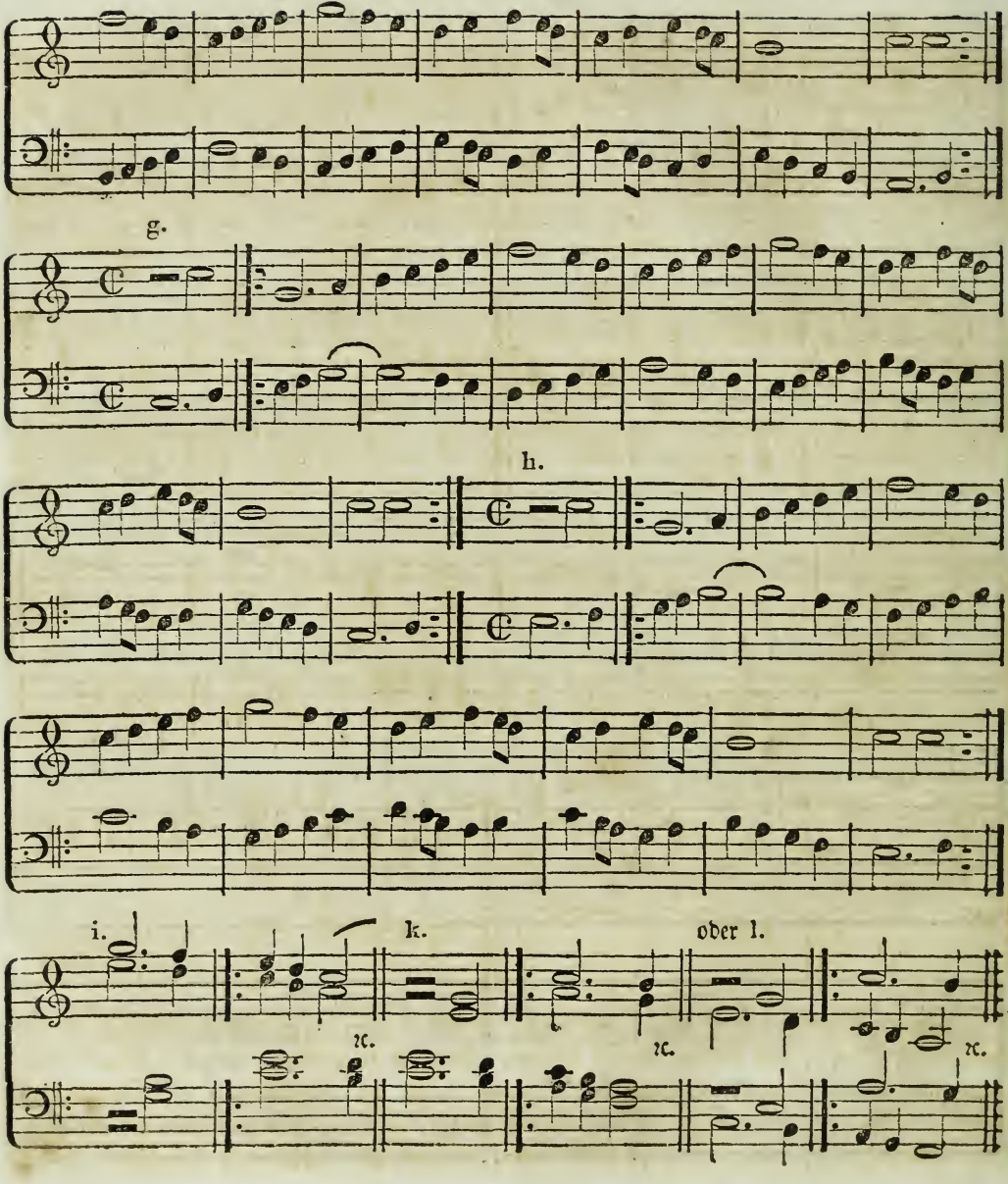
Der zweistimmige Satz bei a, ist bei b in den Kontrapunkt der Duodezime gesetzt; bei c und d ist ihm eine dritte und vierte Stimme beigegeben; bei e ist die Unterstimme des vorhergehenden Satzes weggelassen, und in allen Stimmen der Kontrapunkt in der Oktave angewendet worden; denn der Tenor ist hier zur Oberstimme, der Sopran und Alt aber zum Tenor und Baß gemacht. Der Satz bei d ist bei f so verändert, daß die beiden obern Stimmen zu den untern, und die untern zu den obern gemacht worden sind; bei g hingegen so verändert, daß der Alt und Tenor in den Kontrapunkt der Oktave versetzt sind, d. h. der Alt ist zum Tenor, und der Tenor zum Alt gemacht worden. Bei h ist die hinzugefügte Terz des Cantus firmus in den Baß gesetzt, und dem Kontrapunkte die Unterseste beigegeben. — Aehnliche Verwechselungen können zur Uebung noch mehrere aufgesucht werden.

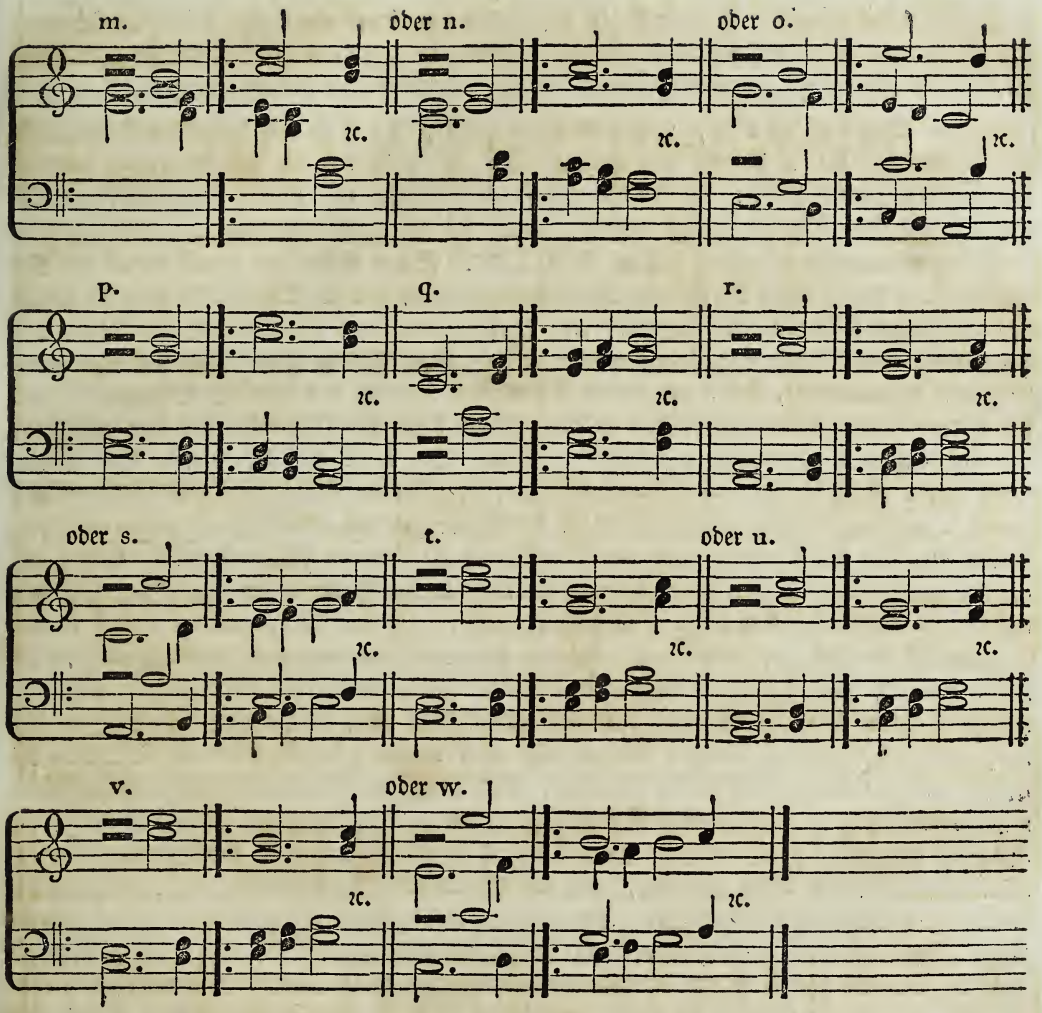
## §. 250.

Ist ein zweistimmiger Satz so eingerichtet, daß er sich nicht nur zum doppelten Kontrapunkte der Duodezime, sondern auch zu dem in der Dezime und Oktave eignet: so kann er jederzeit drei- und vierstimmig gemacht, in der geraden und Gegenbewegung angewendet, und, wenn der Schluß zugleich wieder richtig einleitet, als Canon benutzt werden. Z. B.




c.
d.
e.
f.


g.
h.
i.
k.
oder l.
2c.
2c.
2c.




Der zweistimmige Satz bei a, ist bei b, c und d zum doppelten Kontrapunkt in der Duodezime, Dezime und Oktave benutzt worden. Obgleich diese Sätze, wegen der darin vorkommenden leeren Primen, Quinten und Oktaven, nicht als zweistimmige gebraucht werden können: so sind sie doch, wozu sie auch dienen sollten, zu drei- und vierstimmigen geeignet. Der Raumersparniß wegen sind sie nicht drei-, sondern alle vierstimmig aufgeführt; sollen

sie jedoch dreistimmig benutzt werden, so gebe man nur der Unterstimme bei a die Oberterz, der Oberstimme bei b die Unterterz, der Unterstimme bei c und d die Unterterz ꝛc.; und auf diese Weise fallen dann sämmtliche leeren Primen, Quinten und Oktaven weg.

Der Hauptsatz bei a ist, wie oben schon gesagt, bei b in den doppelten Kontrapunkt der Duodezime, bei c in den der Dezime, und bei d in den der Oktave gesetzt worden. Bei letzterem mußte jedoch, da der Hauptsatz die Gränzen der Oktave überschritt, die eine Stimme um zwei Oktaven versetzt werden, wenn die Intervalle des doppelten Kontrapunktes in der Oktave richtig erscheinen sollten (s. §. 239). Bei e findet der Hauptsatz in der Gegenbewegung statt. Hier durfte aber die Oberstimme nicht mit der Quinte, sondern sie mußte mit der Terz des Grundtones einsetzen; weil sonst im doppelten Kontrapunkte der Oktave mit dem Quartsexten-Akkord angefangen worden wäre. Von diesem Satze sind nun wieder die doppelten Kontrapunkte, bei f der in der Duodezime — bei g der in der Dezime — und bei h der in der Oktave aufgestellt. Hierauf folgen dann die Hauptsätze mit den aufgeführten Kontrapunkten vierstimmig auf folgende Weise: Bei i ist der Oberstimme des Hauptsatzes von a die Unterterz, und der Unterstimme die Oberterz beigegeben; auf gleiche Weise ist bei k mit dem doppelten Kontrapunkt in der Duodezime von b verfahren; indem der Oberstimme ebenfalls die Unterterz, und der Unterstimme die Oberterz hinzugefügt ist. Sollen sich die Stimmen nicht so überschreiten, wie es hier in der Mitte dieses Satzes der Fall sein würde: so setze man den Baß eine Oktave tiefer, und den Alt gegen den Tenor in den Kontrapunkt der Oktave, wie bei l. Beiden Stimmen des doppelten Kontrapunktes in der Dezime bei c, sind bei m die Oberterzen, und bei n die Unterterzen hinzugefügt. Der Satz bei m ist bei o so verändert, daß der Baß eine Oktave tiefer genommen, der Alt zum Tenor, und dieser zum Alt gemacht worden ist. Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave bei d, ist bei p dadurch vierstimmig geworden, daß man der Oberstimme die Terz aufwärts, und der Unterstimme die Terz abwärts beigegeben hat. Den Stimmen bei e, ist bei q die Unterterz hinzugefügt; der Oberstimme des doppelten Kontrapunktes in der Duodezime bei f, ist in dem Satze bei r die Unterterz, und der Unterstimme die Oberterz, bei s hingegen die Unter- und Oberdezime beigegeben. Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime bei g, ist bei t auf folgende Art vierstimmig geworden: daß beide Stimmen die Oberterz, bei u aber die Unterterz erhalten haben. Der Oberstimme des doppelten Kontrapunktes in der Oktave bei h, ist bei v die Terz aufwärts, und der Unterstimme die Terz abwärts hinzugesetzt; damit aber die Mittelstimmen nicht zu entfernt von einander zu liegen kämen, ist bei w der Tenor eine Oktave höher, und der Alt eine Oktave tiefer genommen worden.

Außer diesen jetzt erklärten Kontrapunkten kommen in den hier aufgeführten Sätzen unter anderem noch folgende mit vor: In dem Satze bei k bildet der Alt gegen den Tenor bei i

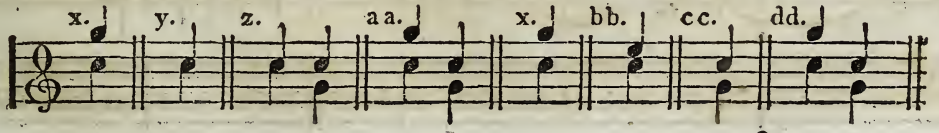
den doppelten Kontrapunkt in der Quarte, und gegen den Baß den doppelten Kontrapunkt in der Sexte; bei m findet in allen Stimmen, gegen den Satz bei i, der doppelte Kontrapunkt in der Oktave statt; in dem Satze bei n bildet der Alt, gegen den Sopran bei m, den doppelten Kontrapunkt in der Quinte; der Alt und Tenor des Satzes bei m sind bei o mit einander verwechselt worden, und es ist hierdurch nicht nur der doppelte Kontrapunkt in der Oktave entstanden: sondern es bildet auch noch der Tenor bei o, gegen den Alt des vorhergehenden Satzes, den doppelten Kontrapunkt in der Sexte. Die verschiedenen Kontrapunkte, welche die Stimmen in den hier aufgeführten Sätzen noch besonders bilden, wird wohl ein Jeder für sich sehr leicht selbst auffinden. — Da nun über die voranstehenden, am häufigsten vorkommenden Kontrapunkte sehr ausführlich gesprochen worden ist: so werden die nachfolgenden blos einer kurzen Erörterung bedürfen; theils weil ihre Behandlung hinsichtlich der Gegenstimme ganz ähnlich mit jenen ist, und die daraus entstehenden Regeln aus dem früher Aufgeführten sehr leicht zu entnehmen sind; theils weil ihre Entstehung aus jenen mit herzuleiten ist.

## Viertes Kapitel.

### Von den doppelten Kontrapunkten in der Quarte oder Undezime, und in der Sexte oder Dezime-Terz.

§. 251.

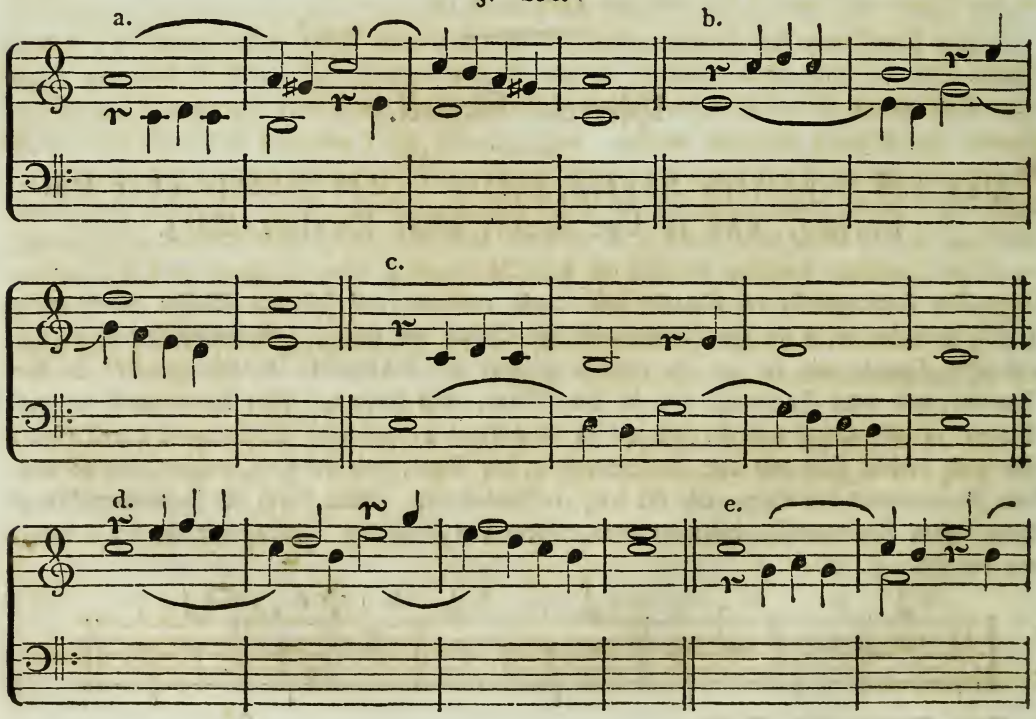
Die Kontrapunkte der Quarte und Sexte entstehen auf folgende Weise: Setzt man z. B. die Töne bei x in den Kontrapunkt der Quinte wie bei y, und verwechselt diese noch um eine Quarte wie bei z: so entsteht hieraus der doppelte Kontrapunkt in der Quarte, und vom Hauptsatze der in der Oktave, wie bei aa. Der Kontrapunkt in der Quarte ist also nichts anders, als ein in die Oktave verwechselter Kontrapunkt der Quinte. So auch verhält sichs mit dem Kontrapunkt in der Sexte, wie bei cc; welcher eben so aus dem Kontrapunkte der Terz, wie bei bb, entstanden ist. Denn durch die Zusammenstellung dieser beiden Kontrapunkte bekommt man wieder den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, wie bei dd. Z. B.

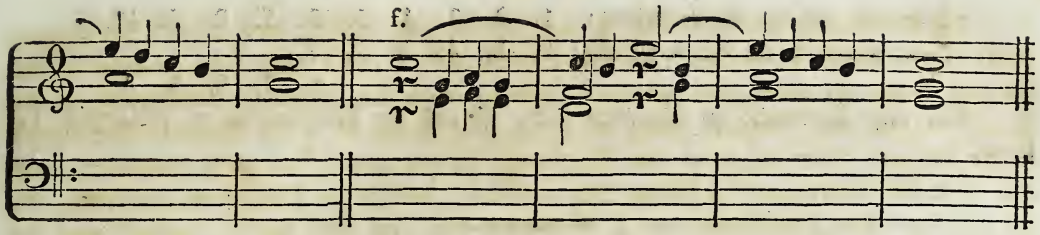


Die Oberstimme von x ist bei y eine Quinte tiefer gesetzt, und dadurch der Kontrapunkt in der Quinte entstanden. Dieselbe Stimme ist bei z eine Quarte tiefer genommen, und die Unterstimme an ihrem Orte geblieben, wodurch man den doppelten Kontrapunkt in der Quarte erhalten hat. Letzterer bildet aber von dem Satze bei x den doppelten Kontrapunkt in der Oktave: denn das G in der Oberstimme ist hier eine Oktave tiefer genommen, und das C in der Unterstimme an seinem Orte geblieben, und so zur Oberstimme geworden, wie bei a a. — Die Oberstimme von x ist bei b b eine Terz tiefer gesetzt, wodurch man den Kontrapunkt in der Terz erhalten hat; bei c c ist nun die Oberstimme von b b eine Sexte tiefer genommen, die Unterstimme aber an ihrem Orte geblieben, zur obern geworden, und so der doppelte Kontrapunkt in der Sexte entstanden. Dieser Kontrapunkt bildet aber wieder, von den Tönen bei x, den doppelten Kontrapunkt in der Oktave, wie bei d d zu sehen ist.

## Noch einige Beispiele zur nähern Erläuterung.

§. 252.






Sollte der doppelte Kontrapunkt in der Quarte angewendet, und die Oberstimme mithin auch nur eine Quarte tiefer gesetzt werden: so mußte die Unterstimme, wenn sie über die obere zu stehen kommen sollte, eine Oktave höher genommen werden, wie bei b; weil die Stimmen des Hauptsatzes, bei a, die Gränzen der Quarte überschreiten. Auf diese Weise kommt aber der Satz nur um eine Oktave höher zu stehen, als wenn man die Oberstimme gleich eine Undezime tiefer gesetzt, und den doppelten Kontrapunkt in der Undezime angewendet hätte, wie bei c. Man kann daher annehmen, daß der doppelte Kontrapunkt in der Quarte mit dem in der Undezime ganz gleich ist.

Die Oberstimme des Hauptsatzes von d ist bei e eine Sexte tiefer gesetzt, die Unterstimme aber an ihrem Orte geblieben, so zur obern geworden, und auf diese Weise der doppelte Kontrapunkt in der Sexte entstanden. Diesem Satze muß aber nothwendig eine Unterstimme zur Deckung beigefügt werden, wie es z. B. bei f geschehen ist. — Hätte man die Unterstimme des Hauptsatzes bei d noch um eine Oktave tiefer genommen, so würde dadurch der doppelte Kontrapunkt in der Dezime-Terz entstanden sein. Da sich dieser aber von dem in der Sexte blos durch das Höher- oder Tieferſetzen einer Oktave unterscheidet, indem die Intervalle dieselben bleiben: so wäre es unnöthig, ihn besonders noch mit aufzuführen.

Die Intervalle des doppelten Kontrapunktes in der Quarte und Undezime verändern sich bei der Verwechselung auf nachstehende Weise:

der Undezime:

| | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Intervalle vor der Verwechselung: | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. |
| Intervalle nach der Verwechselung: | 11. | 10. | 9. | 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |

der Quarte:

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. | 9. | 10. | 11. |
| 4. | 3. | 2. | 1. | | | | | | | |
| | | | | 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |

Die Intervalle des doppelten Kontrapunktes in der Sexte hingegen nehmen folgende Veränderung an:

*

Intervalle vor der Verwechselung: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
Intervalle nach der Verwechselung: 6. 5. 4. 3. 2. 1.
8. 7. 6. 5. 4.

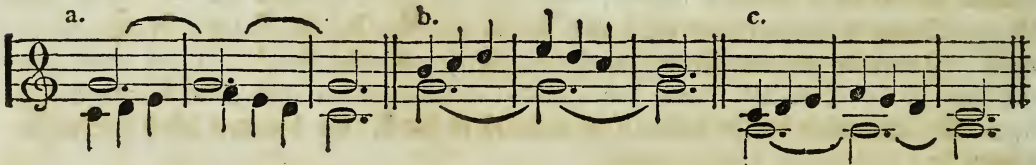
Wie diese Intervalle zu behandeln sind, ist aus der Akkordenlehre ꝛc. hinlänglich bekannt.

## Fünftes Kapitel.

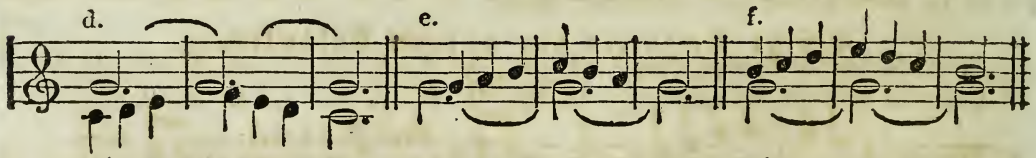
### Von den doppelten Kontrapunkten in der Septime und in der Sekunde oder None.

§. 253.

Verwechselt man die Stimmen so, daß die unterste von a eine Septime höher über die oberste, wie bei b, oder diese eine Septime tiefer unter die unterste gesetzt wird, wie bei c — während die andere an ihrem Orte bleibt: so bekommt man den doppelten Kontrapunkt in der Septime. Z. B.

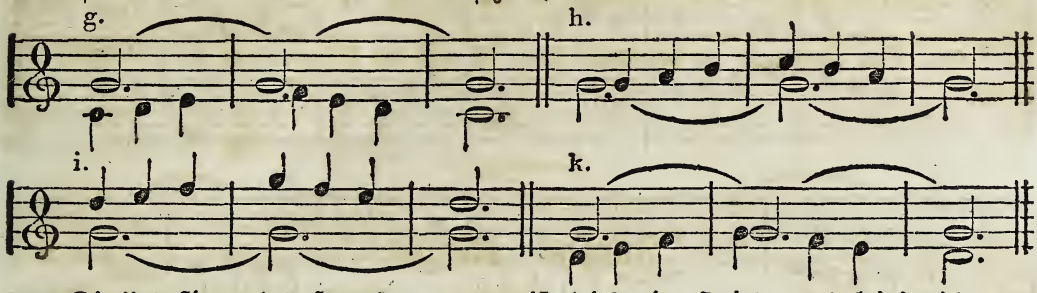



Dieser Kontrapunkt entsteht: wenn man den Kontrapunkt der Quinte noch in den der Terz versetzt. Z. B.




Die Unterstimme des Satzes von d ist bei e eine Quinte höher in den Kontrapunkt der Quinte gesetzt; bei f ist nun diese Stimme wieder um eine Terz höher genommen worden, und bildet so gegen den Satz bei e den Kontrapunkt in der Terz. Beide Kontrapunkte aber zusammengestellt, geben den Kontrapunkt in der Septime; denn die Oberstimme bei f steht um eine Septime höher gegen die Unterstimme des Hauptsatzes bei d.

Auf ähnliche Weise entsteht der Kontrapunkt in der None, indem man zweimal den Kontrapunkt in der Quinte über einander setzt. Z. B.




Die Unterstimme des Hauptsatzes von g ist bei h eine Quinte, und bei i wieder um eben so viel höher gesetzt; wodurch bei i, gegen den Hauptsatz g, der doppelte Kontrapunkt in der None entstanden ist. Nimmt man die Oberstimme bei i eine Oktave tiefer wie bei k, so bekommt man den Kontrapunkt in der Sekunde: denn die Unterstimme ist gegen die des Hauptsatzes bei g eine Sekunde höher. Daß man diesem Satze, so wie mehrern unter den hier aufgeführten, wenigstens noch eine Stimme zur Deckung beigeben muß, ist wohl leicht einzusehen.

Die Intervalle des doppelten Kontrapunktes in der Septime verändern sich bei der Verwechselung in folgende:

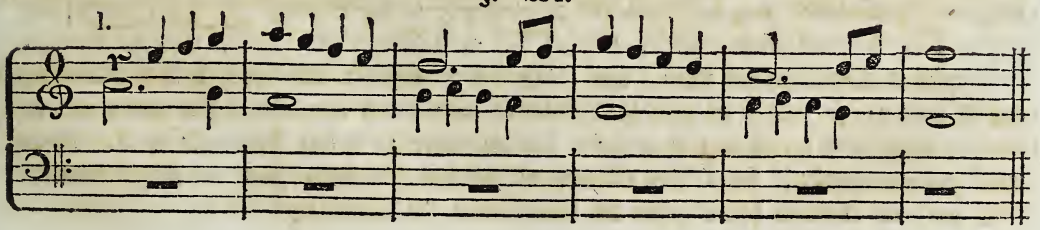
Intervalle vor der Verwechselung: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.
Intervalle nach der Verwechselung: 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
8. 7. 6. 5.

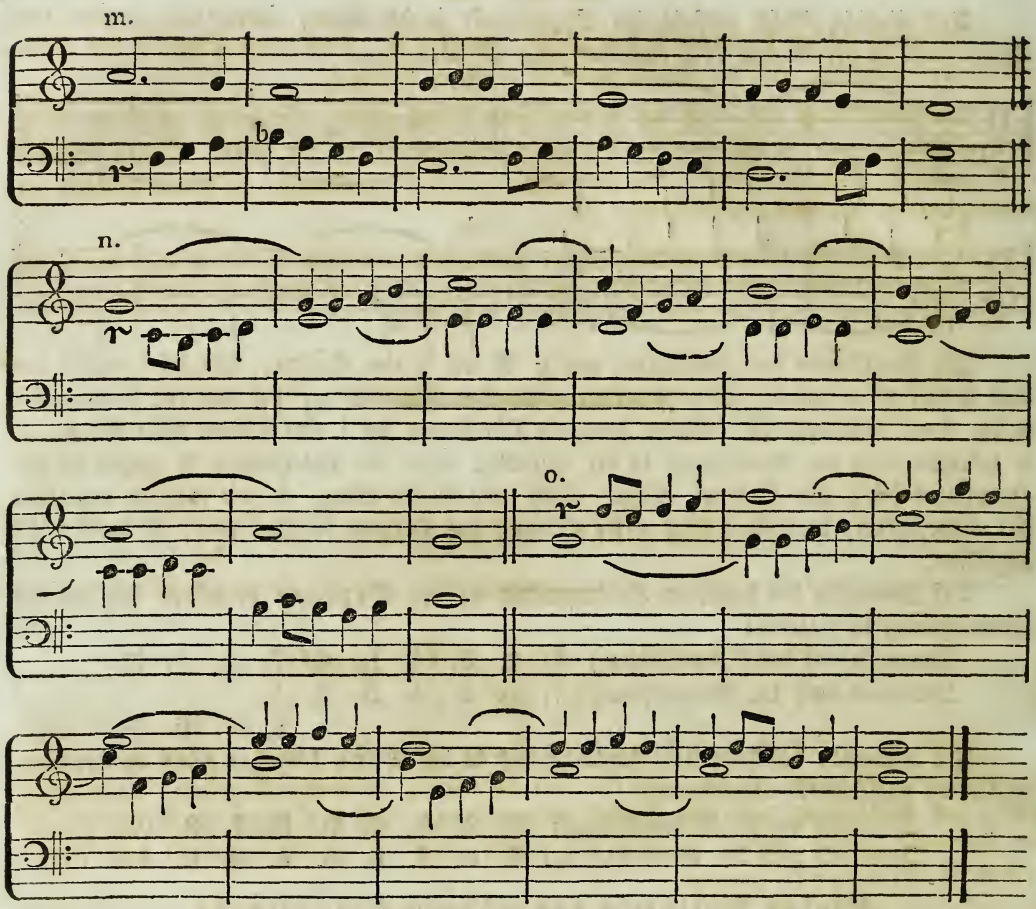
Die Intervalle des doppelten Kontrapunktes in der None hingegen geben bei der Verwechselung nachstehende Veränderung:

Intervalle vor der Verwechselung: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9.
Intervalle nach der Verwechselung: 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

## Einige Beispiele zur nähern Erläuterung.

§. 254.






Da die Stimmen des Hauptsatzes bei l die Gränzen der Septime überschreiten: so mußte die Oberstimme, um den doppelten Kontrapunkt in der Septime richtig zu bilden, um vierzehn Töne heruntergesetzt werden, wie es bei m geschehen ist. Hätte man sie hingegen nur um sieben Töne herunter setzen, und dadurch den doppelten Kontrapunkt in der Septime erhalten wollen: so mußte nothwendig die Unterstimme eine Oktave höher genommen werden, wodurch dann aber der Satz nur um eine Oktave höher zu stehen gekommen wäre. Einen doppelten Kontrapunkt in der Dezime-Quarte aufzuführen, ist daher ganz unnöthig; indem er völlig gleich mit dem in der Septime ist.

In einem solchen kontrapunktischen Satze, wie bei m, kann man ebenfalls der Oberstimme die Unterterz, und der Unterstimme die Oberterz beifügen.

Die Unterstimme von n ist bei o eine None höher gesetzt, die andere aber an ihrem Orte geblieben; und so hat man den doppelten Kontrapunkt in der None erhalten. Hätte man sie aber, statt einer None, nur eine Sekunde höher genommen, so würde dadurch der Kontrapunkt in der Sekunde entstanden sein.

Anmerk. Soll dieser Kontrapunkt natürlich und ungezwungen erscheinen: so bediene man sich bei der Bildung desselben, so viel wie möglich, der Quarten- und Quintenharmonien-Fortschreitungen.

# Dritter Abschnitt.

## Vom dreidoppelten Kontrapunkte.

### §. 255.

Können in einem dreistimmigen Satze alle Stimmen unter einander verwechselt werden, so daß also eine jede zur obern, mittlern und untern, (zum Soprane, zur Mittelstimme und zum Basse) werden kann, ohne daß damit gegen die Regeln der Harmonie gefehlt würde: so wird ein solcher Satz ein dreidoppelter oder dreifacher Kontrapunkt genannt.

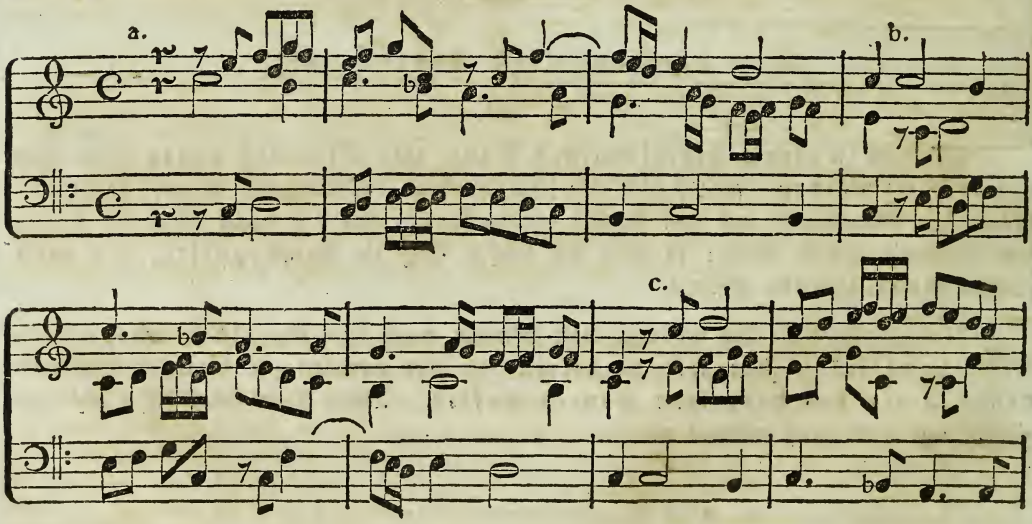
Kontrapunkte dieser Art verfertigt man entweder nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave allein — oder vermischt, d. h. nach verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunktes. Beide Arten sollen daher jetzt aufgeführt und hinlänglich erläutert werden.

# Erstes Kapitel.

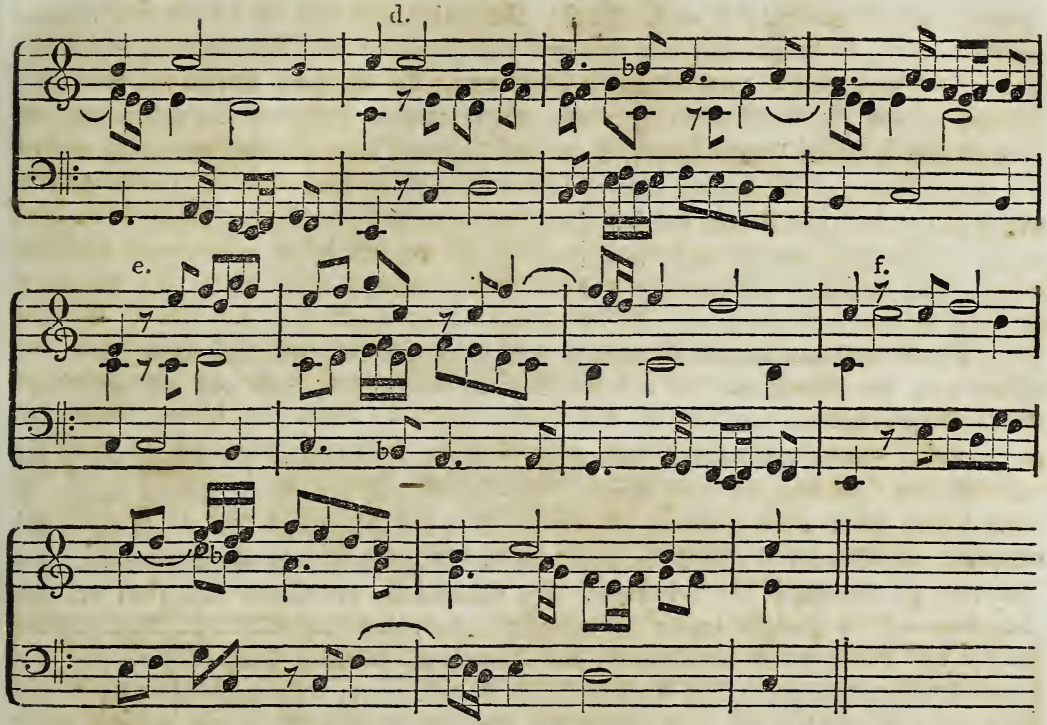
## Vom dreidoppelten Kontrapunkt in der Oktave.

§. 256.

Sollen in einem dreistimmigen Satze alle Stimmen unter einander verwechselt werden und den dreidoppelten Kontrapunkt in der Oktave bilden: so muß jede Stimme gegen die andere nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave ausgearbeitet werden, d. h. eine jede muß so beschaffen sein, daß sie mit den beiden andern einen zweistimmigen, zum doppelten Kontrapunkt in der Oktave geeigneten Satz bildet. Da nun aber eine jede Stimme des Hauptsatzes im dreidoppelten Kontrapunkte bald zur Ober=, bald zur Mittel=, und bald zur Unterstimme wird: so ist bei der Ausarbeitung des Hauptsatzes vorzüglich noch mit darauf zu sehen, daß sämmtliche Stimmen nicht nur eine gute melodische Fortschreitung, sondern hauptsächlich auch solche Intervall=Lagen [154]) haben, welche für die Verwechselungen in der Unterstimme geeignet sind. Ferner ist auch noch zu beachten: daß eine jede Stimme, wenn die Verwechselungen dieses Kontrapunktes unmittelbar auf einander folgen sollen, beim Schlusse des Hauptsatzes, von ihrer letzten Note in die Anfangsnote einer jeden der beiden andern Stimmen treten kann. Z. B.




[154]) Welche Intervalle, vorzüglich bei einem Einschnitte, zu vermeiden sind: davon ist beim doppelten Kontrapunkte in der Oktave ꝛc. schon die Rede gewesen.




Der Hauptsatz bei a ist so eingerichtet: daß der Sopran mit der Mittelstimme, diese mit dem Basse, so wie auch letzterer wieder mit dem Sopran einen richtigen zweistimmigen Satz bildet, von welchen ein jeder als doppelter Kontrapunkt in der Oktave benutzt werden kann [155]). Es konnten mithin diese drei Stimmen auch so vielmal mit einander verwechselt

---

[155]) Diese zweistimmigen kontrapunktischen Sätze besonders aufzuführen, würde ganz unnöthig sein; indem man sie hier alle finden und zweistimmig haben kann, wenn man nur die dritte Stimme weglassen will. So sind z. B. 1) der Sopran und die Mittelstimme des Hauptsatzes von a, bei b, in den Kontrapunkt der Oktave gesetzt, welche hier den Sopran und Baß bilden; 2) Sopran und Baß des Hauptsatzes von a bilden bei c im Sopran und in der Mittelstimme den doppelten Kontrapunkt in der Oktave; 3) die Mittelstimme und der Baß von a sind bei c in den doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt, der hier im Sopran und Basse vorkommt. Es sind folglich alle drei Stimmen des Hauptsatzes so eingerichtet, daß sie nicht nur unter sich richtige zweistimmige Sätze bilden: sondern daß sie auch, ohne gegen die Regeln der Harmonie zu fehlen, in den doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt werden konnten.

werden, als es nur möglich war. Da sich aber drei Zahlen oder Buchstaben nur sechsmal versetzen lassen: so konnten hier auch nur von dem Hauptsatze fünf Verwechselungen statt finden. Man wolle daher annehmen: die Oberstimme, der Sopran, bedeute a, die Mittelstimme b, und die Unterstimme, der Baß, c; so würden diese drei Buchstaben nur auf folgende Weise versetzt werden können:

a b c
a c b
b c a
b a c
c a b
c b a.

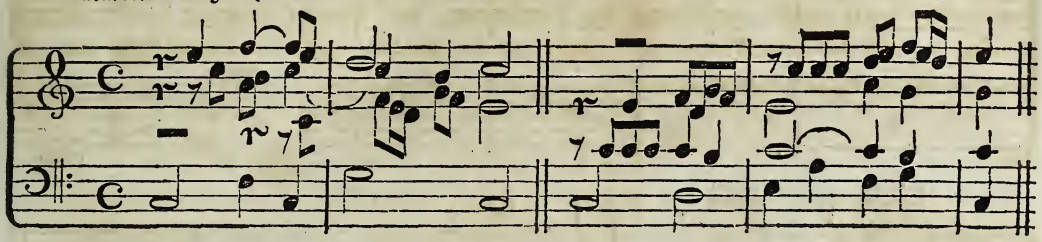
Die Verwechselungen des Hauptsatzes von a, in welchem, wie schon oben gesagt, der Sopran a, die Mittelstimme b, und der Baß c bedeuten soll, sind aber auf nachstehende Weise vorgenommen:

Bei b sind die Stimmen so verwechselt, daß die Mittelstimme des Satzes von a hier zum Sopran, der Baß zur Mittelstimme, und der Sopran zum Basse gemacht worden ist, welches oben durch b c a bezeichnet wurde; der Baß des Hauptsatzes von a, ist bei c zum Sopran, der Sopran zur Mittelstimme, und die Mittelstimme zum Basse geworden, welches oben die Buchstaben c a b bedeuten. Die Mittelstimme des Satzes von a ist bei d in den Sopran, der Sopran in die Mittelstimme gesetzt, und der Baß . . . Baß geblieben = b a c. Bei e haben die Stimmen des Hauptsatzes folgenden Platz erhalten: der Sopran ist Sopran geblieben, der Baß ist in die Mittelstimme, und die Mittelstimme in den Baß gesetzt = a c b; bei f ist endlich der Baß des Hauptsatzes in den Sopran gesetzt, die Mittelstimme ist Mittelstimme geblieben, und der Sopran ist zum Basse gemacht worden = c b a. Diese sechs Sätze haben mithin in folgender Ordnung statt gefunden:

bei a: a b c,
— b: b c a,
— c: c a b,
— d: b a c,
— e: a c b, und
— f: c b a.

Anmerkung. Will man den dreidoppelten Kontrapunkt von dieser Art durch das Hinzusetzen einer tiefern Nebenstimme vierstimmig machen: so kann man nicht nur Dissonanzen aller Art — die jedoch, nach den früher aufgestellten Regeln, einer Verwechselung fähig seyn müssen — mit gutem Erfolge anbringen; sondern es wird auch ein solcher Satz weit leichter auszufertigen sein; indem die drei obern Stimmen blos unter sich verwechselt werden, die tiefere Stimme aber immer dieselbe bleibt. Bei der Verfertigung eines solchen Satzes suche man nur so viel wie möglich Quarten- und Quintenharmonienfolgen anzubringen; weil bei diesen die kontrapunktirenden Stimmen keine aufeinanderfolgenden

Quarten bilden. Der Raumersparniß wegen sollen nur zwei ganz kurze Sätze aufgeführt werden, von welchen man nach Belieben die Verwechselungen selbst aufstellen, und dann größere Beispiele darnach ausarbeiten möge. Z. B.



## Zweites Kapitel.

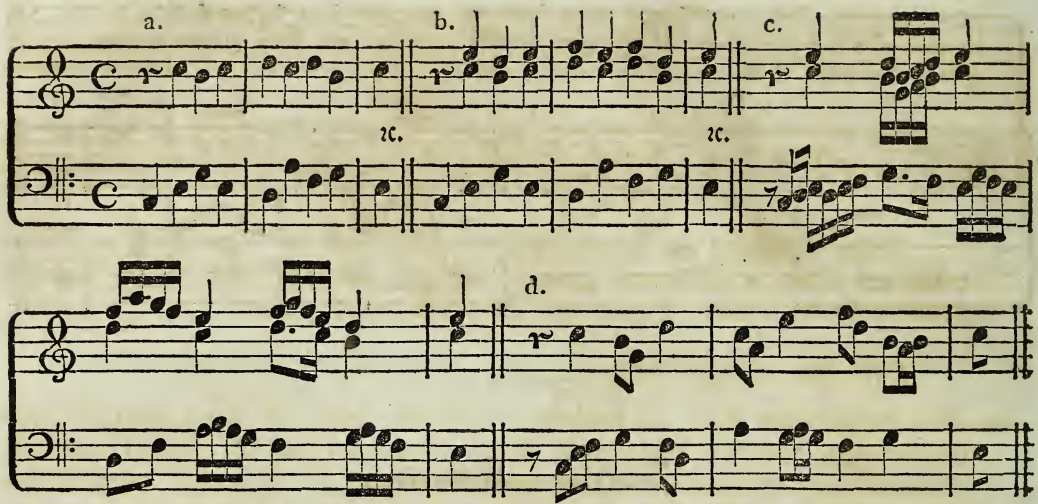
### Vom vermischten dreidoppelten Kontrapunkte.

§. 257.

Können im dreidoppelten Kontrapunkte die Stimmen bei der Verwechselung nicht nur in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, sondern auch in den der Dezime, Undezime ꝛc. gesetzt werden: so heißt er der vermischte dreidoppelte Kontrapunkt. Da jedoch nicht alle Kontrapunkte so geeignet sind, daß in den Verwechselungen derselben die Stimmen gegen einander immer einen guten Gesang, oder schöne und natürliche Harmonienfortschreitungen bilden: so wählt man hierzu am liebsten solche Sätze, von welchen sich die Stimmen in den Kontrapunkt der Oktave, Dezime und Duodezime verwechseln lassen.

Man verfertigt daher entweder

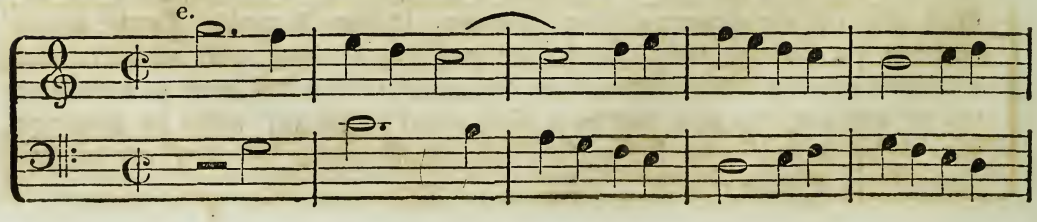
1) einen ganz einfachen Satz, der zum doppelten Kontrapunkt in der Oktave geeignet ist, und den man, nach den früher aufgestellten Regeln, durch das Hinzusetzen der Oberterzen über eine der kontrapunktischen Stimmen, dreistimmig macht. Darauf figurirt man nun die Stimmen dieses Satzes, und vorzüglich die hinzugesetzte auf diese, oder auf irgend eine Art. Beim Figuriren der hinzugesetzten Stimme ist jedoch zu beobachten: daß die erste und letzte Note einer jeden Figur wieder dieselbe sei, welche die Hauptnote war, damit sie auch immer richtig, und beständig als hinzugefügte Terz von der kontrapunktischen Stimme erscheine. Z. B.

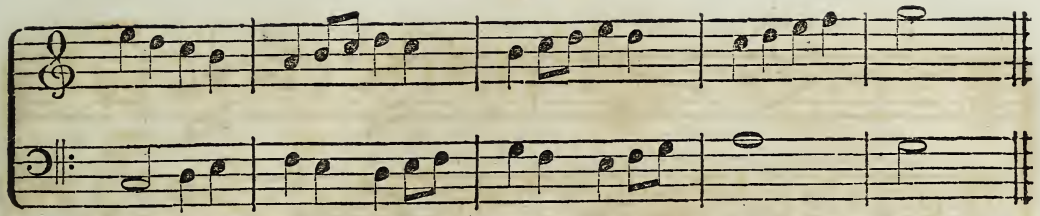



Der Oberstimme des einfachen Satzes von a sind bei b die Terzen beigegeben, welche bei c nebst den andern Stimmen figurirt sind. Mit diesem Satze können nun zur Uebung mehrere Verwechselungen vorgenommen werden, und unter anderm auch solche, in denen man nach §. 243. die Terzen zu Sexten oder Dezimen macht. Auf gleiche Weise kann der Satz bei d behandelt werden.

Oder man verfertigt

2) einen zweistimmigen Satz, der sich im Verfolg zum doppelten Kontrapunkt in der Oktave, Dezime und Duodezime benutzen läßt — fügt einer kontrapunktischen Stimme die Ober- oder Unterterz, je nachdem die eine am passendsten ist, hinzu — und verwechselt die beiden Hauptstimmen so mit einander: daß sie in den so eben genannten doppelten Kontrapunkten erscheinen, welches mit dem nachstehenden Satze bei e geschehen kann. — Es ist übrigens gleich, ob die Sätze, welche den dreidoppelten Kontrapunkt unter einander bilden, mittelbar oder unmittelbar auf einander folgen.

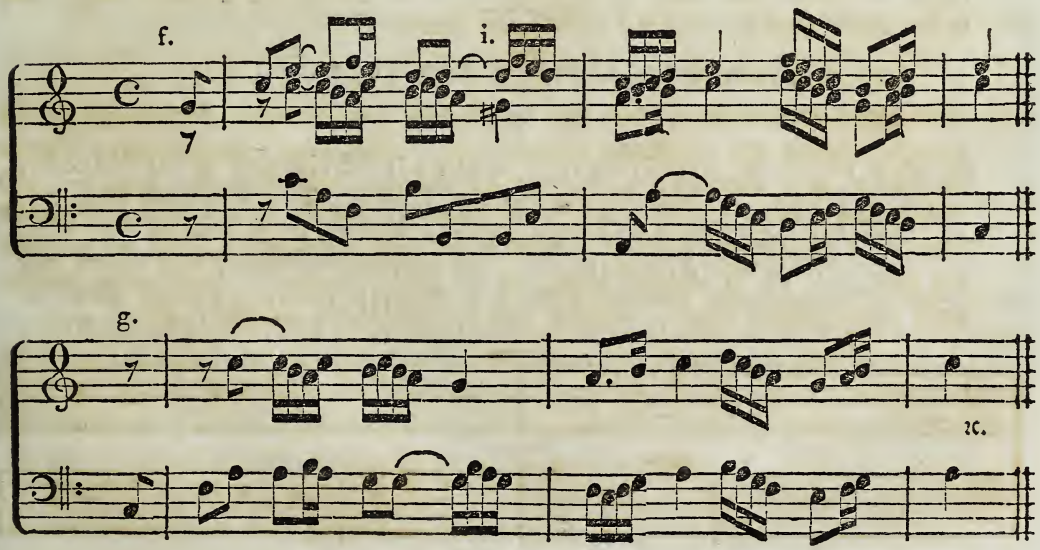


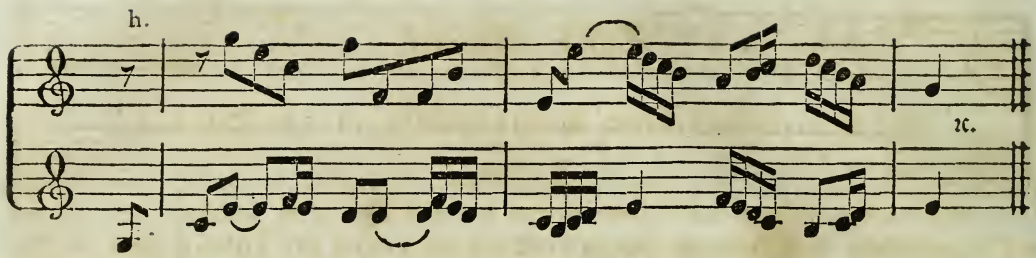


Dieser Satz kann zur Uebung durch das Hinzufügen der Terzen einer der kontrapunktischen Stimmen dreistimmig gemacht, und auf mehrfache Weise in die doppelten Kontrapunkte der Oktave, Dezime und Duodezime versetzt werden.

Oder man verfertigt endlich

3) einen dreistimmigen Satz, in welchem jede Stimme gegen die andere nicht nur zum zweistimmigen doppelten Kontrapunkte in der Oktave geeignet ist, sondern auch zwei Stimmen davon wenigstens in den doppelten Kontrapunkt der Duodezime gesetzt werden können. Auf diese Weise ist z. B. nachstehender Hauptsatz bei f eingerichtet; denn von demselben können nicht nur immer zwei Stimmen mit einander in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, sondern die erste und zweite, und die erste und dritte auch in den der Duodezime gesetzt werden, wie bei g und h zu ersehen ist. Z. B.






In diesem Kontrapunkte kann man auch Dissonanzen mit anbringen, wie z. B. oben bei i geschehen ist.

Die Stimmen des Hauptsatzes von f können nun zur Selbstübung verwechselt, und dann in verschiedene Kontrapunkte gesetzt werden.

# Vierter Abschnitt.

## Vom vierdoppelten Kontrapunkte.

### §. 258.

Können in einem vierstimmigen Satze alle Stimmen unter einander verwechselt werden, so daß also eine jede zum Sopran, Alt, Tenor und Baß werden kann, ohne daß gegen die harmonischen Regeln gefehlt wäre: so heißt dies ein vierdoppelter oder vierfacher Kontrapunkt. Die vierdoppelten Kontrapunkte werden aber eben so wie die dreidoppelten entweder nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave allein, oder vermischt, d. h. nach verschiedenen Arten des doppelten Kontrapunktes verfertigt.

# Erstes Kapitel.

## Vom vierdoppelten Kontrapunkt in der Oktave.

### §. 259.

Bei der Ausarbeitung dieses Kontrapunktes hat man eben so zu verfahren, wie bei der des dreidoppelten, d. h. es muß eine jede Stimme gegen die andern nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave verfertigt werden. Da hier dissonirende Akkorde mit angebracht werden können, so ist bei ihrem Gebrauche zu beachten: daß dieselben ganz nach den früher bei dem doppelten Kontrapunkte aufgestellten Regeln zu behandeln sind.

Wenn aber, wie wir beim dreidoppelten Kontrapunkte gesehen haben, drei Buchstaben sich nicht mehr als sechsmal versetzen lassen, und daher ein dreistimmiger, nach den dort aufgeführten Regeln verfertigter Satz auch nur in sechs verschiedenen Gestalten erscheinen konnte: so wird nun ein vierstimmiger, nach den Regeln des vierdoppelten Kontrapunktes in der Oktave gefertigter Satz — weil vier Buchstaben sich vierundzwanzigmal versetzen lassen — in vierundzwanzig verschiedenen Gestalten erscheinen, mithin dreiundzwanzigmal verwechselt werden können.

Die vierundzwanzig Versetzungen der Buchstaben a, b, c und d würden aber nachfolgende sein:

| | | | |
|---|---|---|---|
| a b c d | b c d a | c d a b | d a b c |
| a b d c | b c a d | c d b a | d a c b |
| a c d b | b d a c | c a b d | d b c a |
| a c b d | b d c a | c a d b | d b a c |
| a d b c | b a c d | c b d a | d c a b |
| a d c b | b a d c | c b a d | d c b a. |

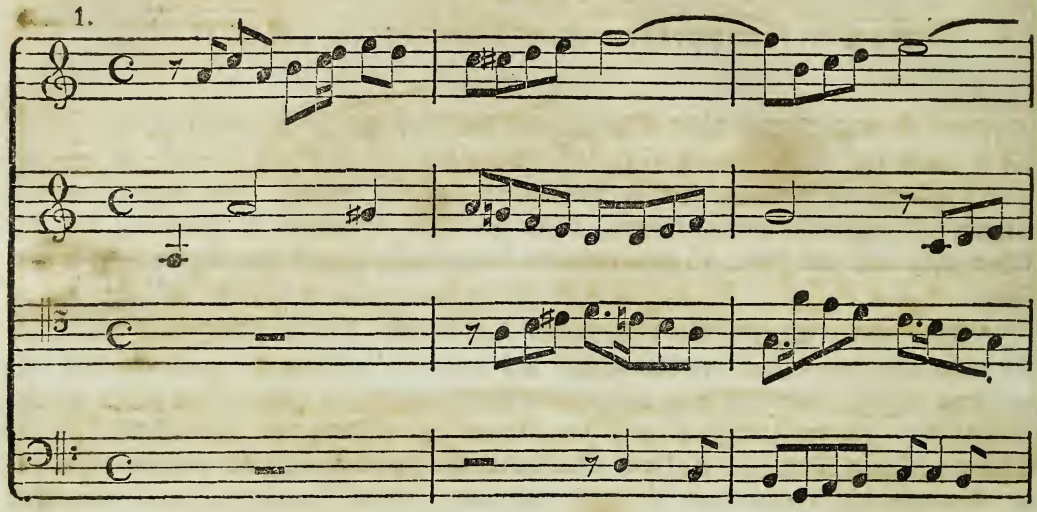
Gesetzt nun, a bedeute den Sopran, b den Alt, c den Tenor, und d den Baß: so würden die dreiundzwanzig Verwechselungen eines Hauptsatzes, in welchem die vier Stimmen durch a, b, c und d angedeutet wären, auf obige Weise statt finden können. Ob dieses nun gerade in der Folge, wie hier geschehe, oder in einer andern, das ist gleich.

Die obern Buchstaben (die obere Reihe) einer jeden Rubrik, bezeichnen die Hauptverwechselungen; indem in diesen jede Stimme zur ersten, zweiten, dritten und vierten wird; die andern Reihen hingegen deuten die Nebenverwechselungen an.

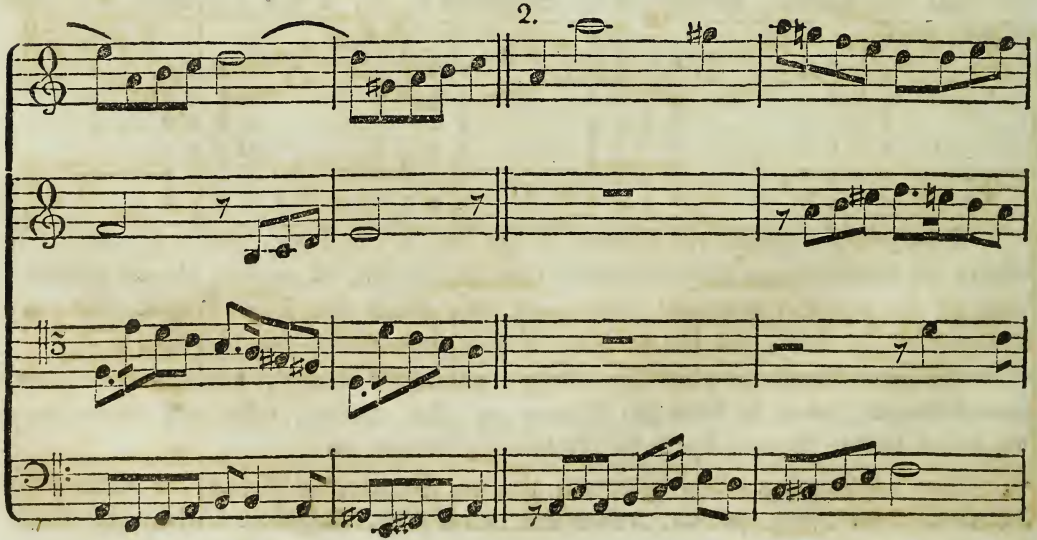
Von nachstehendem Satze sollen nur die drei Hauptverwechselungen, in welchen eine jede Stimme zur ersten, zweiten, dritten und vierten wird, aufgeführt werden; die Neben-

verwechselungen kann ein Jeder nach dem so eben aufgeführten Schema zur Selbstübung aus-fertigen. Z. B.

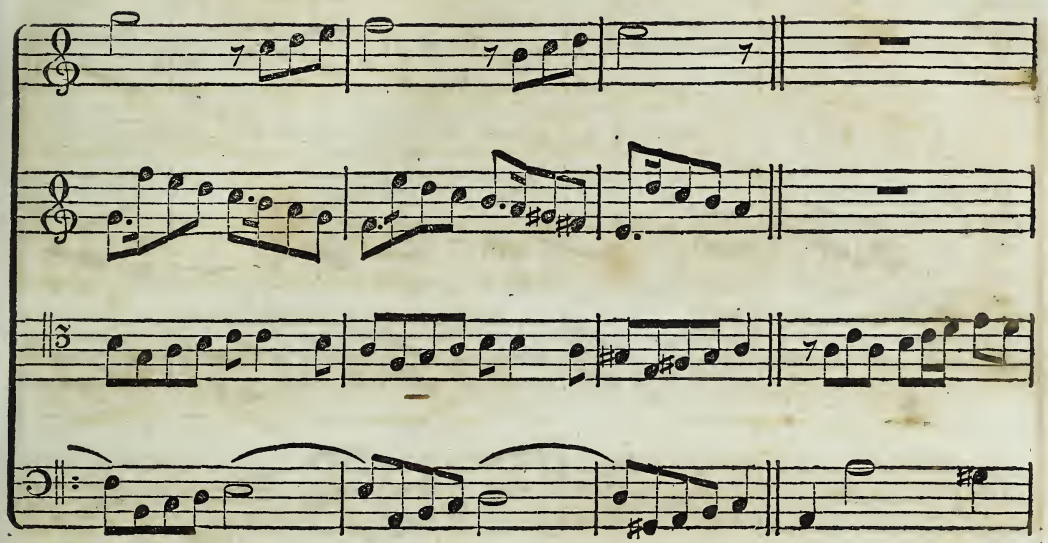
1.

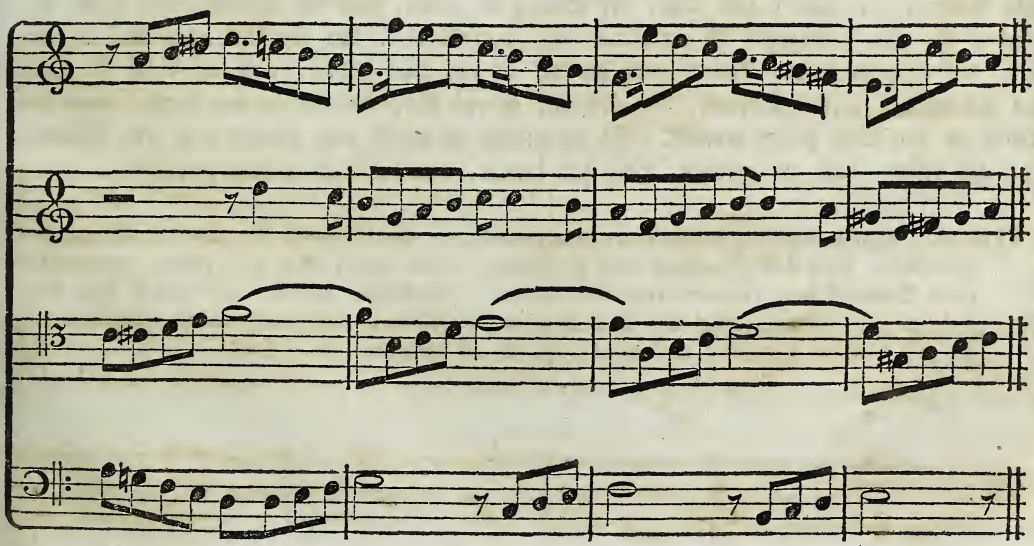


2.

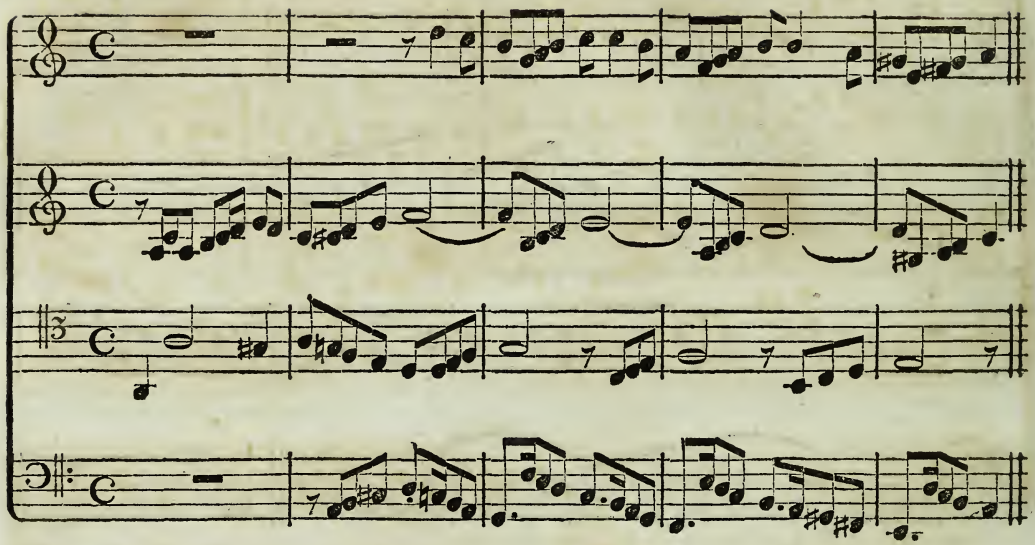


3.



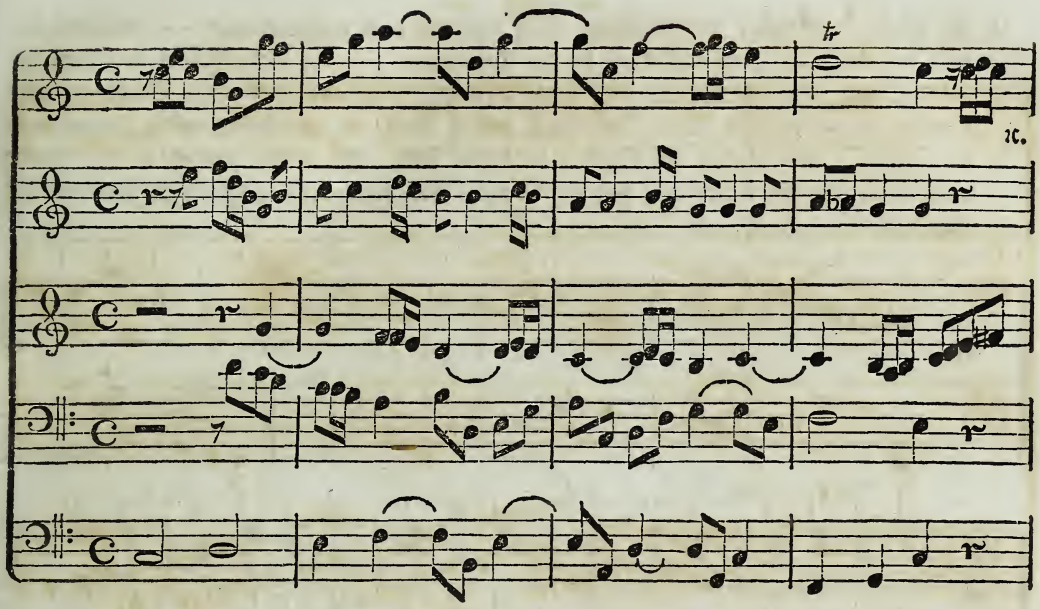


4.



Bei 2 sind die Stimmen des Hauptsatzes von 1 so verwechselt worden, daß der Alt zum Sopran, der Tenor zum Alte, der Baß zum Tenor, und der Sopran zum Basse geworden ist; bei 3 hingegen ist der Tenor des Hauptsatzes in den Sopran, der Baß in den Alt, der Sopran in den Tenor, und der Alt in den Baß gesetzt; und bei 4 ist der Baß des Hauptsatzes in den Sopran, der Sopran in den Alt, der Alt in den Tenor, und der Tenor in den Baß gesetzt worden. Es ist mithin in diesen vier Sätzen eine jede Stimme bald zur ersten, bald zur zweiten, bald zur dritten, und bald zur vierten geworden.

Anmerk. So wie man den dreidoppelten Kontrapunkt — sowohl den in der Oktave, als auch den vermischten, durch das Hinzusetzen einer Baßstimme, welche immer ihren Platz behält, während die obern Stimmen unter einander verwechselt werden — vierstimmig machen kann: eben so kann man auch den vierdoppelten, durch eine solche hinzugesetzte Stimme, fünfstimmig machen. Es wird daher auch hier das Nämliche, was dort gesagt ist, zu beobachten sein. Z. B.



Der Raumersparniß wegen sind die Verwechselungen des vorangehenden Satzes, welche gewiß ein Jeder sehr leicht zu finden vermag, nicht aufgeführt worden.

## Zweites Kapitel.

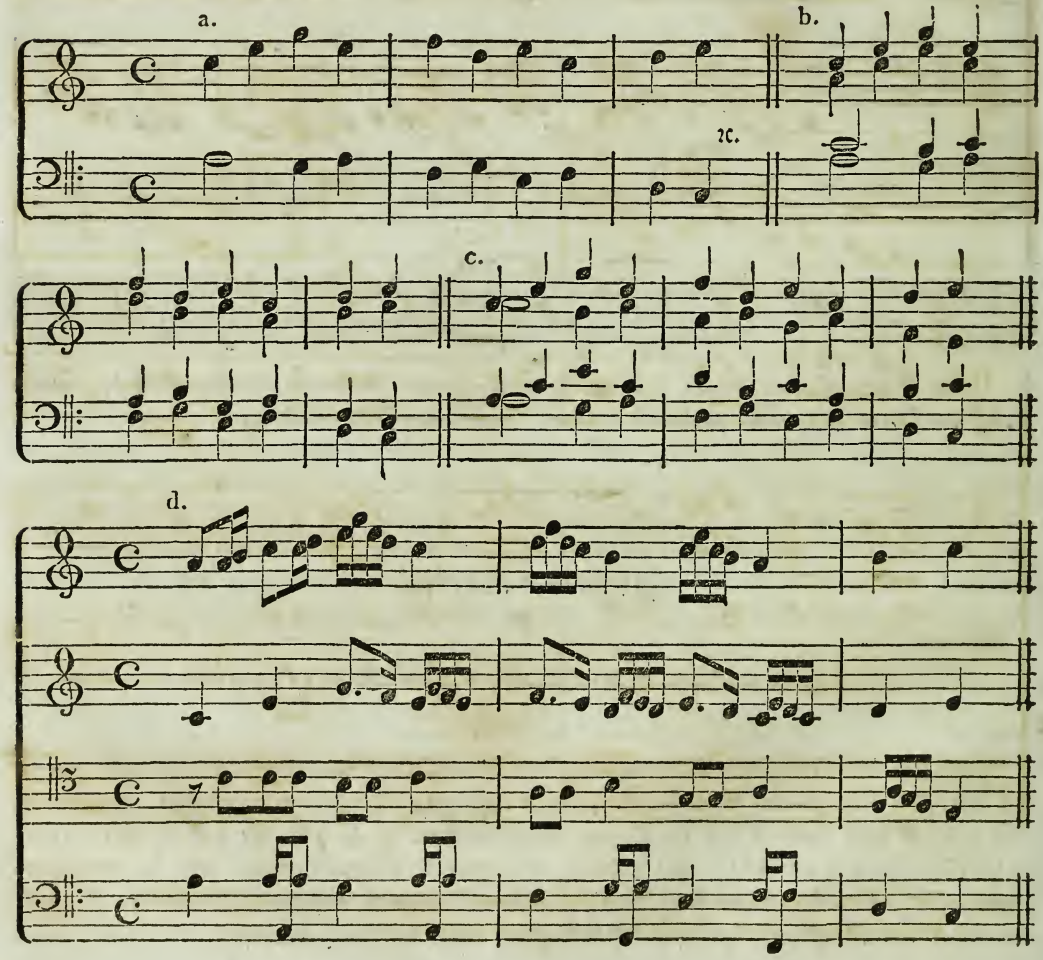
### Vom vermischten vierdoppelten Kontrapunkte.

§. 260.

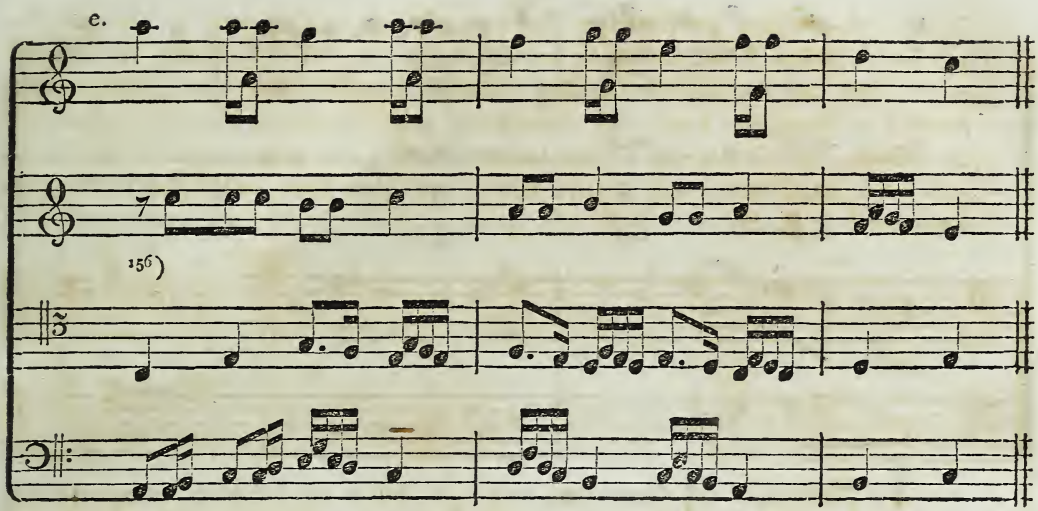
Können im vierdoppelten Kontrapunkte die Stimmen bei der Verwechselung nicht nur in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, sondern auch noch in den der Duodezime, und außerdem vielleicht auch noch in den der Dezime gesetzt werden: so ist dies der vermischte vierdoppelte Kontrapunkt. Da derselbe aber eben so behandelt wird, wie der vermischte dreidoppelte: so würde es unnöthig sein, alle Arten besonders aufführen zu wollen. Es werden daher nur nachstehende zu ihrer Ausarbeitung einer Anleitung bedürfen.

*

1) Es wird ein einfacher zweistimmiger Satz verfertigt, in welchem man — nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Duodezime — der Oberstimme die Terz abwärts, und der Unterstimme die Terz aufwärts beigeben, und diese Stimmen unter einander so verwechseln kann, daß einige davon unter sich in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, und in den der Dezime zu setzen sind. Ist dieses geschehen, so figurirt man dann die Stimmen auf dieselbe Weise, wie oben beim vermischten dreidoppelten Kontrapunkte. Z. B.

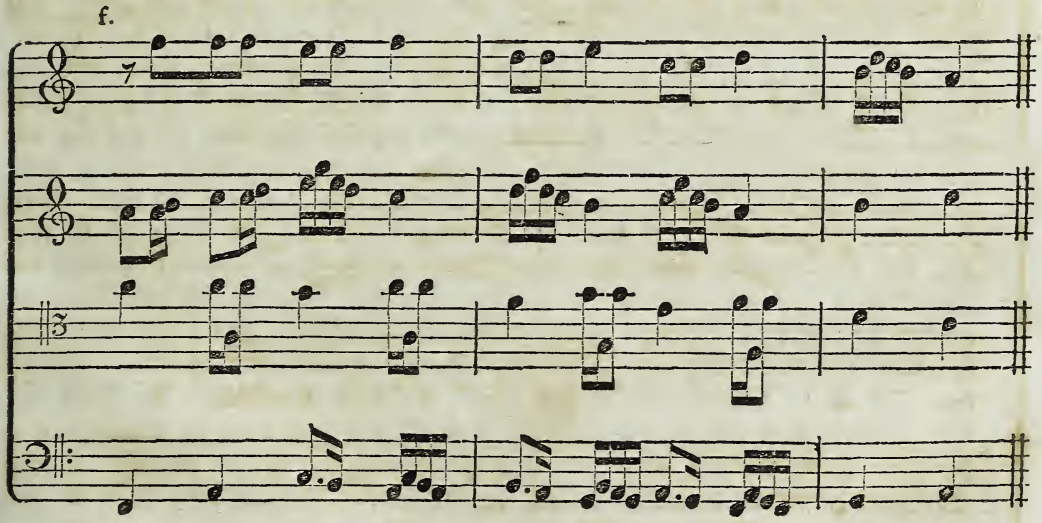


e.

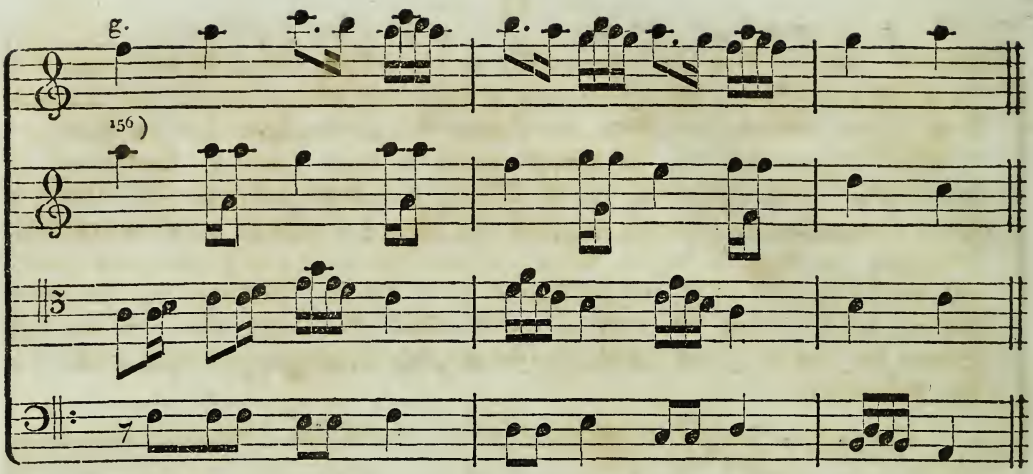


[156])

f.



[156]) Der bessern Lage wegen kann der Tenor in dem Satze bei e lieber eine Oktave höher, so wie der Sopran und Alt bei g eine Oktave tiefer genommen werden.




Der Oberstimme des Hauptsatzes von a ist bei b die Unterterz, und der Unterstimme die Oberterz beigegeben. Da aber auf diese Weise die Mittelstimmen, wegen ihrer großen Entfernung von einander, keine gute Lage bilden: so war vorzuziehen, mit ihnen eine Verwechselung vorzunehmen, und sie in den Kontrapunkt der Oktave zu versetzen, wie bei c; wodurch nun aus den Terzen Dezimen geworden sind, d. h. der Oberstimme ist jetzt bei c die Unterdezime, und der Unterstimme die Oberdezime hinzugefügt. Darauf sind sämmtliche Stimmen figurirt worden, doch aber so, daß sich eine jede von der andern gehörig unterscheidet. Um aber auch noch darzulegen, daß es gleich sei, welche der obern Stimmen in dem nun aufzustellenden Hauptsatze die erste, zweite oder dritte Stimme bilde: so haben die Stimmen von c, in dem Satze bei d, welchen wir als Hauptsatz annehmen wollen, einen andern Platz erhalten; wodurch der Tenor von c nun zum Sopran, der Sopran zum Alte, und der Alt zum Tenor geworden ist; der Baß hingegen ist an seinem Orte geblieben. Bei e sind darauf alle Stimmen des Hauptsatzes von d in den doppelten Kontrapunkt der Oktave versetzt: denn hier ist der Sopran von d zum Basse, der Baß zum Tenore, der Tenor zum Alte, und der Baß zum Soprane gemacht worden. Bei f ist dann der Sopran von d zum Alte geworden, doch aber an seinem Orte geblieben; der Alt hingegen ist eine Duodezime tiefer in den Baß gesetzt, der Tenor eine Undezime [157]) höher in den

---

157) Dieser Kontrapunkt in der Undezime ist eigentlich hier blos eine Verwechselung des Kontrapunktes in der Duodezime; denn hätte man den Tenor des Hauptsatzes von d eine Duodezime tiefer ge-

Sopran, und der Baß eine Oktave höher in den Tenor. Bei g ist endlich der Sopran des Satzes von d eine Oktave tiefer in den Tenor gesetzt, der Alt eine Undezime höher in den Sopran, der Tenor eine Quinte tiefer in den Baß, und der Baß zwei Oktaven höher in den Alt. Es kommen mithin in diesen Sätzen die Kontrapunkte in der Oktave, in der Duodezime, in der Quinte, und in der Undezime vor. Außerdem bilden dann wieder die Stimmen der Sätze von f und g, gegen die bei e, andere Kontrapunkte. So ist z. B. der Alt von e, in dem Satze bei f eine Quarte höher gesetzt, und bildet daher von diesem den Kontrapunkt in der Quarte. Will man nun den Tenor von e, damit er vom Alte nicht zu entfernt liege, eine Oktave höher, so wie den Sopran und Alt bei g eine Oktave tiefer nehmen: so bekommt man dadurch wieder andere Kontrapunkte.

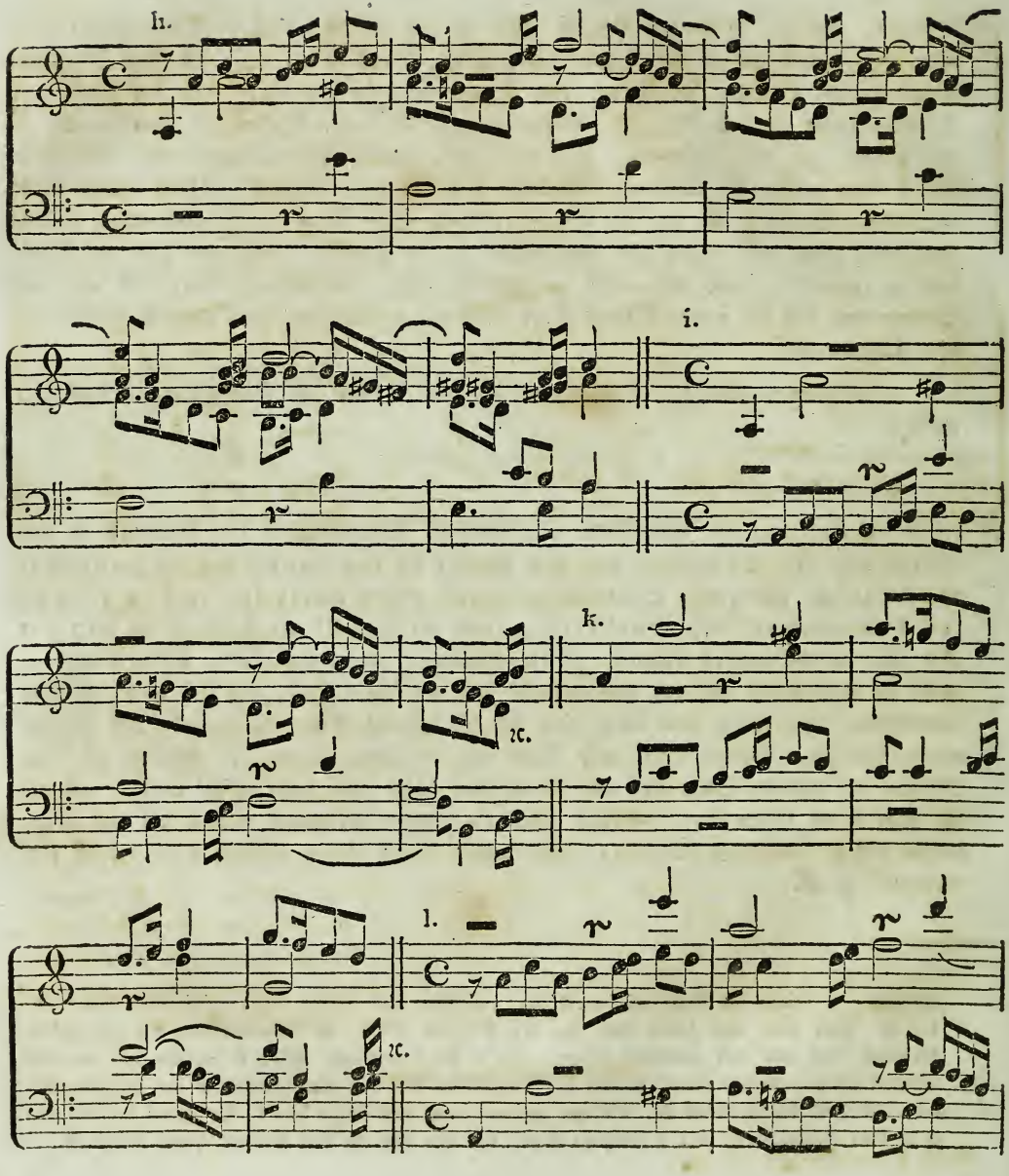
Die übrigen zwanzig Nebenverwechselungen können zur Selbstübung ausgefertigt werden.

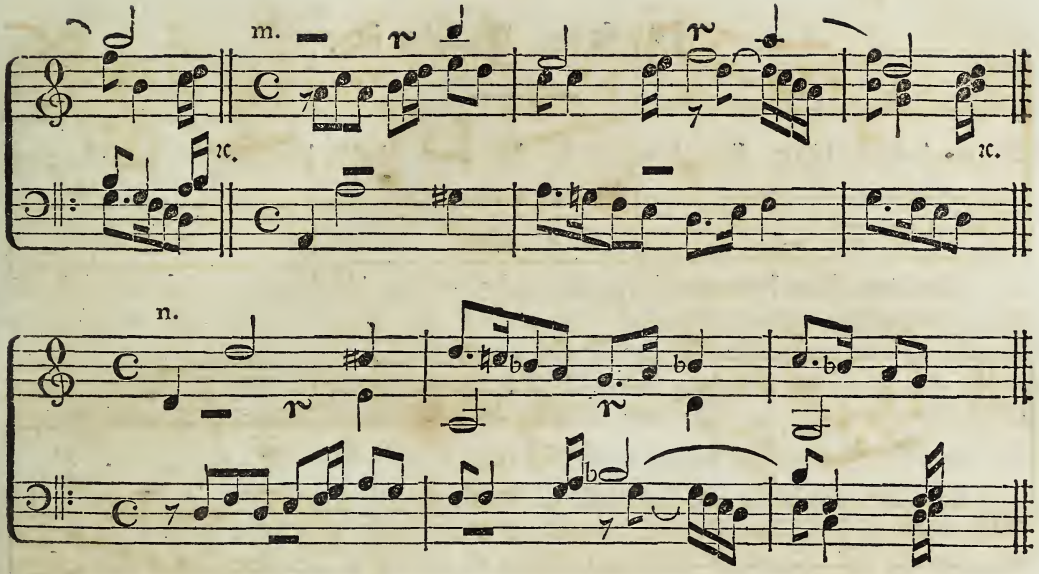
Man kann aber auch

2) bei der Verfertigung des vermischten vierdoppelten Kontrapunktes die Stimmen so einrichten: daß alle Stimmen mit dem Basse in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, und zwei Stimmen besonders wieder unter sich in den doppelten Kontrapunkt der Duodezime, und vielleicht auch noch in den der Dezime gesetzt werden können. Diese Stimmen zusammengestellt, bilden dann — wenn sie recht streng und gut ausgearbeitet sind — einen Satz, der sich wohl 56 Mal verwechseln läßt; indem man nicht blos auf die bekannte Weise die Haupt- und Nebenverwechselungen, sondern auch noch solche mit anbringen kann, in welchen die Eine Stimme der vorigen Sätze um eine Duodezime höher oder tiefer gesetzt wird, während die andern an ihrem Orte bleiben; oder die andern Stimmen werden um eine Duodezime versetzt, während nur eine, oder zwei davon ihren vorigen Platz wieder einnehmen. Z. B.

---

nommen, so würde der Baß dieselben Töne, doch aber eine Oktave tiefer, bekommen haben wie bei g. Setzt man nun diesen Baß um drei Oktaven höher, so bekommt man den Sopran in derselben Lage und mit denselben Tönen, wie er bei f erscheint. Eben so verhält sichs mit dem Sopran bei g, welcher von dem Alte des Hauptsatzes hier den Kontrapunkt in der Undezime bildet, und doch weiter nichts ist, als eine Verwechselung des Basses von f; der gegen den Alt von d in dem Kontrapunkte der Duodezime steht, und hier nur um drei Oktaven höher gesetzt ist.


h.
i.
k.
l.
2c.
2c.




Daß der Satz bei h, ohne eine oder mehrere Stimmen in den Kontrapunkt der Duodezime ꝛc. zu setzen, dreiundzwanzigmal verwechselt werden kann, sieht man an den ersten Hauptverwechselungen bei i, k und l; in welchen alle Stimmen nicht nur in den Kontrapunkt der Oktave gesetzt, sondern auch so genommen sind, daß eine jede zur ersten, zweiten, dritten und vierten geworden ist. Können aber vier Stimmen so genommen werden, so läßt sich auch ein Satz, wie schon oben gesagt, in vierundzwanzig verschiedenen Gestalten darstellen. Außer diesen Verwechselungen lassen sich nun aber noch weit mehrere vornehmen, wie bei m und n zu ersehen ist. Bei m sind nämlich die drei obern Stimmen des Satzes von h mit denselben Tönen beibehalten, doch aber in andere Stimmen gesetzt worden; der Baß (von h) hingegen ist (bei m) in den Kontrapunkt der Duodezime gesetzt, und zum Soprane gemacht worden. So ist nun wieder bei n blos der Baß von dem Hauptsatze bei h mit denselben Tönen beibehalten, doch aber in den Alt gesetzt worden; die drei andern Stimmen aber sind in den Kontrapunkt der Duodezime, oder Undezime gesetzt; von welchen letzterer jedoch, nach Nota 157, weiter nichts ist, als eine Verwechselung des Duodezimenkontrapunktes.

# Fünfter Abschnitt.

## Vom doppelten Kontrapunkt in der Umkehrung oder Gegenbewegung [158]).

§. 261.

Hat man einen kontrapunktischen Satz, in welchem die Stimmen nicht blos mit einander verwechselt, sondern besonders auch noch in der Gegenbewegung genommen werden können: so wird ein solcher Kontrapunkt ein doppelter Kontrapunkt in der Umkehrung oder Gegenbewegung genannt. Da nun aber nach §. 231. die Gegenbewegung entweder frei, oder streng sein kann: so giebt es auch zweierlei Arten des doppelten Kontrapunktes in der Gegenbewegung, nämlich die freie und die strenge.

Was aber hinsichtlich der Intervalle bei der strengen Gegenbewegung in der Dur- und Molltonleiter zu berücksichtigen wäre, um immer wieder ganze und halbe Töne da zu bekommen, wo sie im Hauptsatze vorkamen: davon ist in dem so eben angeführten Paragraphen hinlänglich gesprochen worden. Es bleibt daher hier nur noch übrig zu zeigen: welche Arten der Intervalle am besten zur freien Gegenbewegung geeignet sind. Hierzu werden aber wohl nur zwei gut zu benutzen sein.

Die erste Art ist diejenige, in welcher die Prime bei der Gegenbewegung zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte wird ꝛc., was man aus der folgenden über einander stehenden — von der Prime bis zur Oktave, und von der Oktave bis zur Prime — auf- und abwärtssteigenden Tonleiter ersehen kann:

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Tonleiter: | c. | d. | e. | f. | g. | a. | h. | c. | Intervalle: | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| — | c. | h. | a. | g. | f. | e. | d. | c. | — | 8. | 7. | 6. | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. |

Hier würde man also, wenn z. B. in Cdur das Thema ꝛc. mit der Prime der Tonleiter, mit C, einsetzte, in der Gegenbewegung mit der Oktave, mit c, anzufangen haben; setzte es hingegen mit der Sekunde oder Terz, mit d oder e ein ꝛc., so würde man in der Gegenbewegung mit der Septime oder Sexte ꝛc., mit h oder a anfangen müssen. Auf gleiche Weise verfährt man mit den andern Intervallen, und, was sich wohl von selbst ergibt, auch mit den andern Tonarten.

---

158) Mehrere nennen ihn den doppelt verkehrten Kontrapunkt.

Die andere Art ist diejenige, in welcher die Prime bei der Gegenbewegung zur Quinte, die Sekunde zur Quarte wird ꝛc. Hier hat man die Töne der Tonleiter so über einander zu setzen: daß sie, für die rechte Bewegung, von der Prime bis zur Oktave aufwärts, und für die Gegenbewegung, von der Quinte bis wieder zur Quinte rückwärts schreitend unter einander zu stehen kommen. Z. B.

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Tonleiter: | c. | d. | e. | f. | g. | a. | h. | c. | Intervalle: | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| — | g. | f. | e. | d. | c. | h. | a. | g. | — | 5. | 4. | 3. | 2. | 1. | | | |
| | | | | | | | | | | | | | | 8. | 7. | 6. | 5. |

Wenn daher z. B. in Cdur das Thema mit c, mit der Prime einsetzte, so würde man, bei der Gegenbewegung mit dem Tone g, mit der Quinte anzufangen haben; setzte es aber mit d, mit der Sekunde ein, so würde in der Gegenbewegung mit f, mit der Quarte anzufangen sein. Wäre die erste Note des Thema's g, die Quinte: so würde sie, in der Gegenbewegung c, die Prime oder Oktave sein ꝛc.

Anmerk. Indem nun das Thema, vorzüglich in den Fugen, wenn es in der Gegenbewegung angewandt wird, sehr gute Wirkung hervorbringt: so ist einem Jeden, der künftig Fugen verfertigen lernen will, die gehörig mannichfaltig ꝛc. sein sollen, sehr zu empfehlen, sich auch mit diesem Abschnitte recht vertraut zu machen.

---

# Erstes Kapitel.

## Vom zweistimmigen Kontrapunkt in der Umkehrung oder Gegenbewegung.

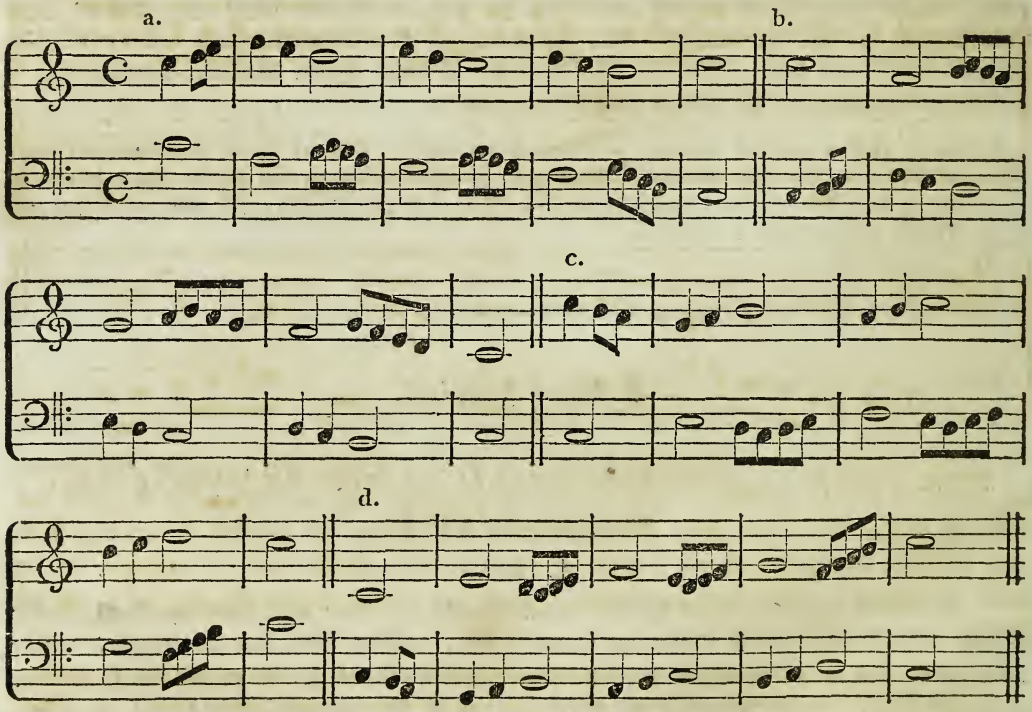
### §. 262.

Bei der Verfertigung eines zweistimmigen Satzes, den man zum doppelten Kontrapunkte so wie auch zu dem in der Umkehrung benutzen will, müssen nicht nur die Regeln, welche beim zweistimmigen einfachen und doppelten Kontrapunkte (B. II. §. 195 ꝛc. B. III. §. 239 ꝛc.) aufgestellt sind, genau beobachtet werden: sondern es ist auch vorzüglich darauf zu sehen, daß die Stimmen bei der Umkehrung keine fehlerhaften Fortschreitungen bilden. Man kann aber bei diesem eben so gut, wie bei jenem, durchgehende und Wechselnoten mit anbringen; als Hauptnoten sind jedoch in der Mitte des Satzes die Terzen und Sexten, wenn man sich ihrer abwechselnd bedient, so wie zum Anfange und Schlusse auch die Primen und Oktaven

*

am geeignetsten. Sollen aber den Hauptstimmen noch Terzen beigegeben, und zweistimmige Sätze auf diese Weise drei- oder vierstimmig gemacht werden: so können die beiden kontrapunktischen Stimmen, außer den Terzen und Sexten, auch abwechselnd eine leere Quinte oder Oktave bilden; weil diese durch die hinzugefügten Terzen gedeckt werden. — Von den Dissonanzen sind nur die übermäßige Quarte, die übermäßige Sekunde, die verminderte Septime, und die verminderte, im Dominantseptakkord als Dissonanz vorkommende Quinte anwendbar.

Von der ersten Art der freien Gegenbewegung, in welcher die Prime bei der Umkehrung zur Oktave wird ꝛc., sei Nachstehendes ein Beispiel.

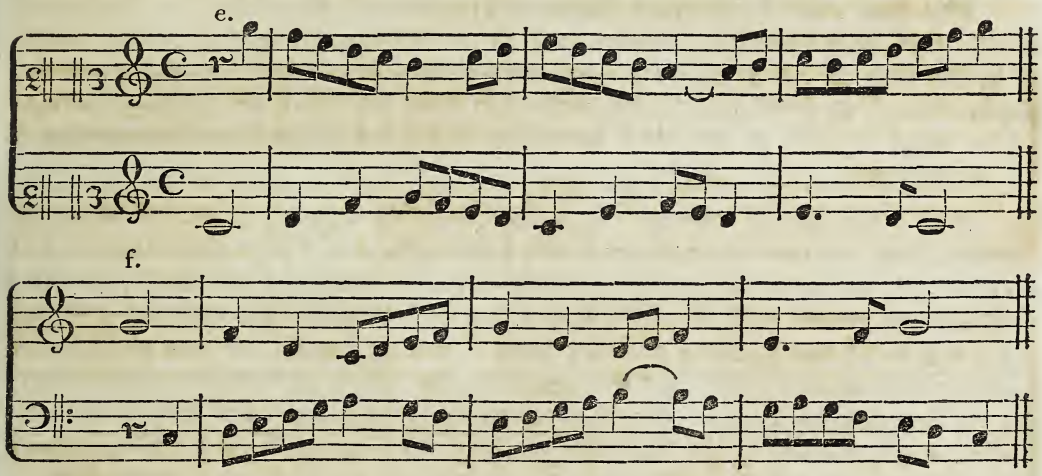



Der Hauptsatz von a ist bei b in den Kontrapunkt der Oktave gesetzt; bei c hingegen ist er in beiden Stimmen in der Umkehrung oder Gegenbewegung genommen; worauf bei d die Stimmen des letzten Satzes verwechselt, und mithin in den Kontrapunkt der Oktave gesetzt sind.

Diese freie Gegenbewegung hier ist die erste Art, in welcher die Prime zur Oktave, die Sekunde zur Septime wird ꝛc.

Anmerk. Wer die Umkehrung eines Satzes auf eine leichte Weise finden will, benutze nicht nur hier sondern auch in der Folge, die in diesem Bande §. 229. aufgeführten verkehrten Schlüssel. Eben so bedient man sich auch der andern Schlüssel, wie aus dem nachfolgenden Satze, wo die verkehrten Tenorschlüssel angewendet sind, zu ersehen ist.

Die zweite Art der freien Gegenbewegung, in welcher die Prime bei der Umkehrung zur Quinte, die Sekunde zur Quarte wird ꝛc., sei durch nachstehendes Beispiel gegeben.




Die Unterstimme des Hauptsatzes von e ist bei f, vermöge des doppelten Kontrapunktes, zur Oberstimme geworden. Da sie aber im Hauptsatze mit der Prime der Tonleiter anfing: so mußte sie in der freien Gegenbewegung der zweiten Art mit der Quinte der Tonleiter einsetzen, welches auch bei f geschehen ist. Die Oberstimme von e hingegen hat in ihrem Gesange zur ersten Note die Quinte. Diese ist, in der Gegenbewegung bei f, in der Unterstimme zur Prime geworden.

Anmerk. Wie ein zweistimmiger Satz einzurichten sei, daß er durch das Hinzufügen der Terzen drei- oder vierstimmig gemacht, und dann auch in der Gegenbewegung benutzt werden könne: ist §. 250. schon gesagt, und mit Beispielen belegt worden. Es würde daher unnöthig sein, hier noch mehrere Beispiele derselben Art aufführen zu wollen.

# Zweites Kapitel.

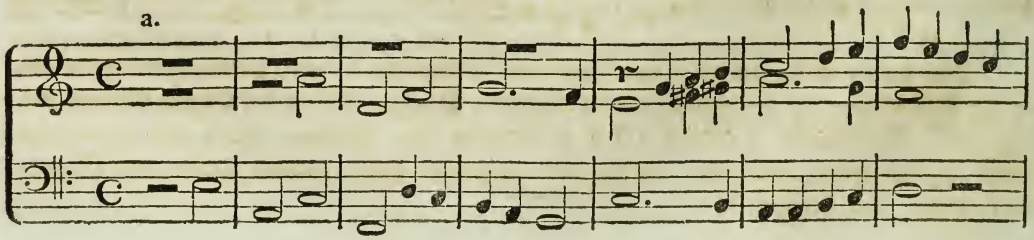
## Vom dreistimmigen Kontrapunkt in der Umkehrung oder Gegenbewegung.

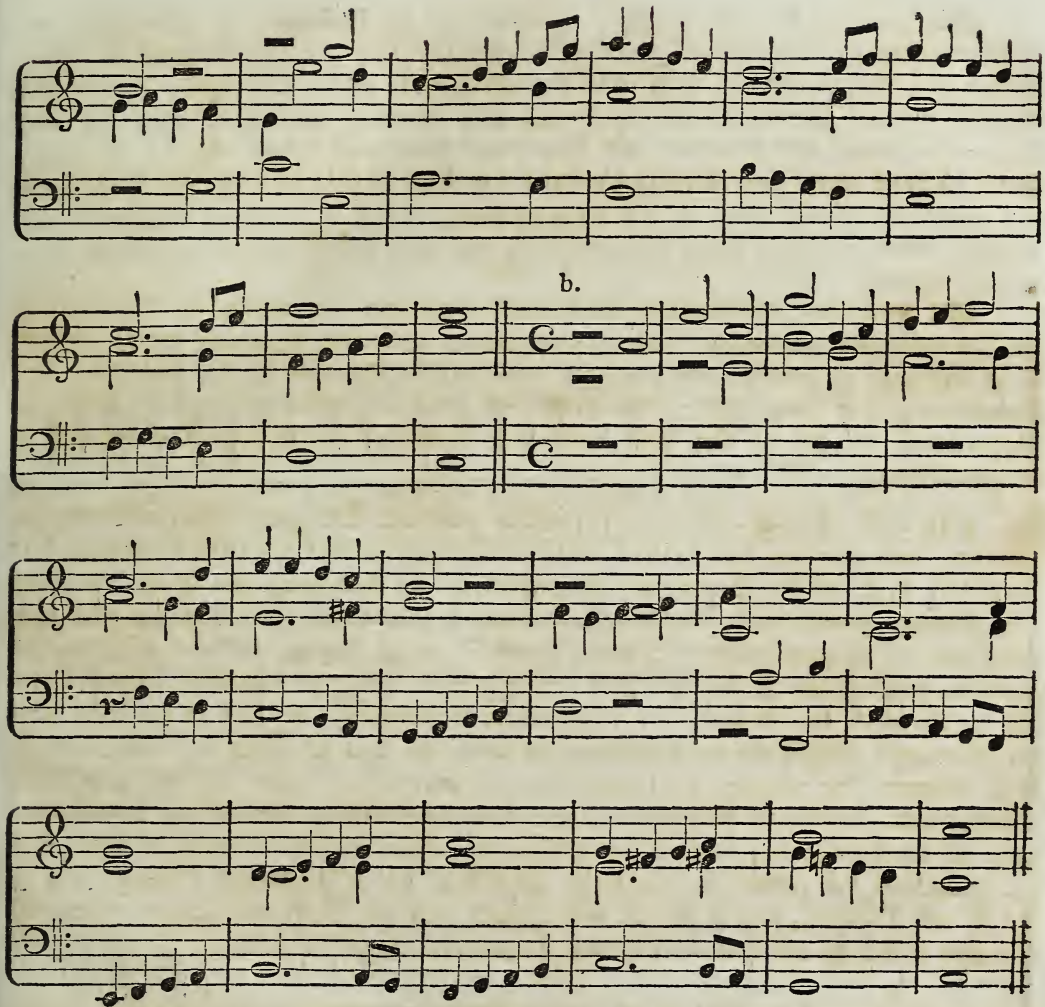
### §. 263.

Will man einen dreistimmigen Kontrapunkt verfertigen, in welchem die Stimmen im Verfolg nicht allein verwechselt, sondern auch in der Umkehrung angebracht werden können: so ist fürs Erste zu berücksichtigen „wie und unter welchen Stimmen bei der Umkehrung diese Verwechselung statt finden soll?" Da dieses nun aber am besten auf zweierlei Weise geschehen kann: so gibt es auch zwei verschiedene Arten des dreistimmigen Kontrapunktes in der Umkehrung.

Die erste Art ist diejenige, in welcher zwar alle Stimmen in der Umkehrung genommen, doch aber nur die beiden äußern Stimmen mit einander verwechselt werden; d. h. wo der Sopran des Hauptsatzes bei der Umkehrung zum Basse, der Baß zum Soprane gemacht wird, die Mittelstimme aber dieselbe bleibt. Bei dieser Art wird man also, was die zu verwechselnden Stimmen betrifft, dieselben Regeln, die beim zweistimmigen doppelten Kontrapunkte §. 261 und 262 aufgestellt sind, genau zu beobachten haben; indem sich die Intervalle der Tonleiter hier völlig wieder so darstellen, wie dort in der ersten Art: die Sexte wird nämlich bei der Umkehrung zur Terz, die Terz zur Sexte ꝛc. Da jedoch die dritte Stimme, die mittelste, nicht durch das Hinzusetzen der Terzen zur kontrapunktischen Stimme wird, sondern sich hinsichtlich der melodischen Fortschreitung von denselben unterscheidet: so ist bei der Ausarbeitung eines solchen dreistimmigen Satzes vorzüglich darauf zu sehen, daß die Hauptnoten der verschiedenen Stimmen abwechselnd nur in Terzen und Oktaven, oder in Terzen und Quinten, oder in Sexten und Oktaven, oder in Terzen und Sexten, oder auch bisweilen in einigen auf einander folgenden Terzen oder Sexten fortschreiten. Z. B.

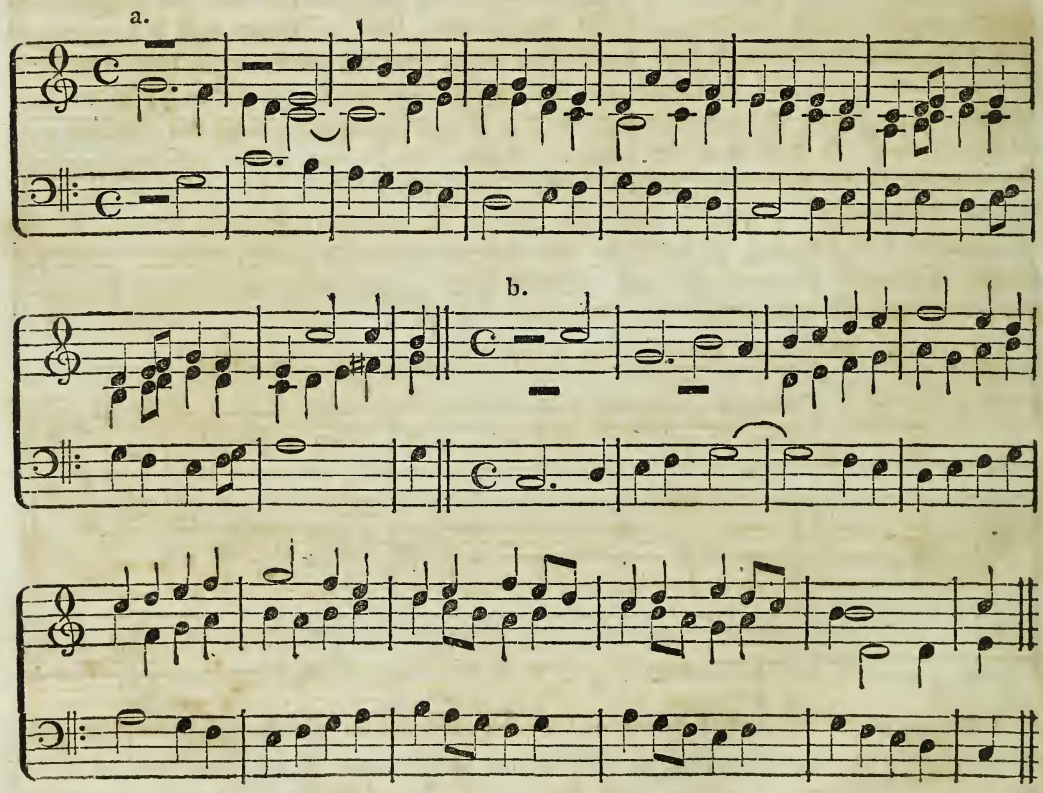
a.






Die äußern Stimmen des Hauptsatzes von a sind bei b mit einander verwechselt und in der Gegenbewegung genommen; die Mittelstimme hingegen ist, in der Gegenbewegung fortschreitend, Mittelstimme geblieben. Die Hauptnoten aller Stimmen bilden aber abwechselnd unter sich nur solche Intervalle, wie sie oben angeführt sind: nämlich Terzen und Oktaven, oder Terzen und Quinten ꝛc.

Die zweite Art ist diejenige, in welcher bei der Umkehrung die Stimmen so mit einander verwechselt werden: daß der Sopran vom Hauptsatze zur Mittelstimme, die Mittelstimme zum Basse, und der Baß zum Soprane gemacht wird, wie in dem nachstehenden Beispiele bei b. Hier müssen die Hauptnoten aller Stimmen abwechselnd unter sich ebenfalls wieder Terzen und Oktaven, oder Terzen und Quinten ꝛc. bilden, wie bei der vorigen Art. Es kann jedoch auch bisweilen die Quarte zwischen dem Sopran und der Mittelstimme mit angebracht werden, weil sie bei der Umkehrung wieder in demselben Verhältnisse vorkommt; indem die beiden obern Stimmen dann nur tiefer gesetzt und zu den beiden untern gemacht werden.



# Drittes Kapitel.

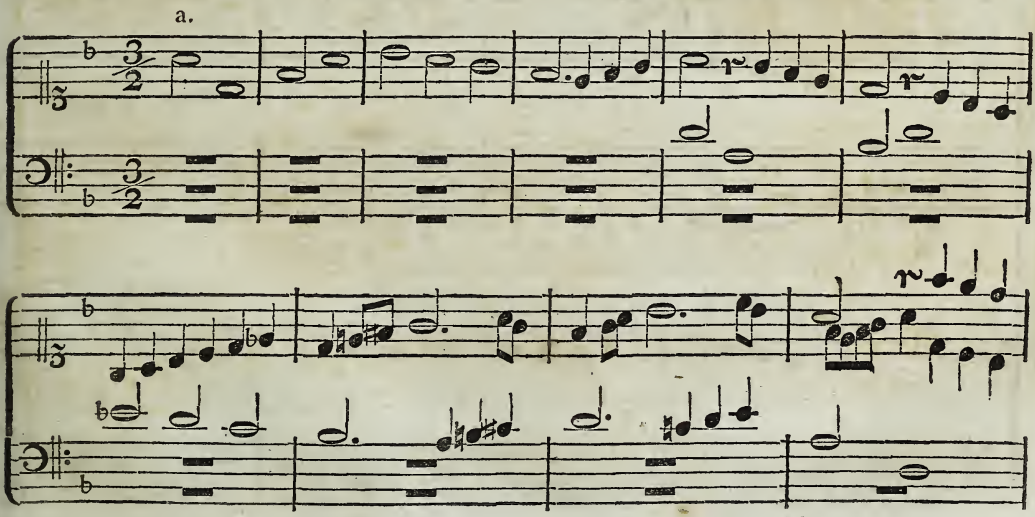
## Vom vierstimmigen Kontrapunkt in der Umkehrung oder Gegenbewegung.

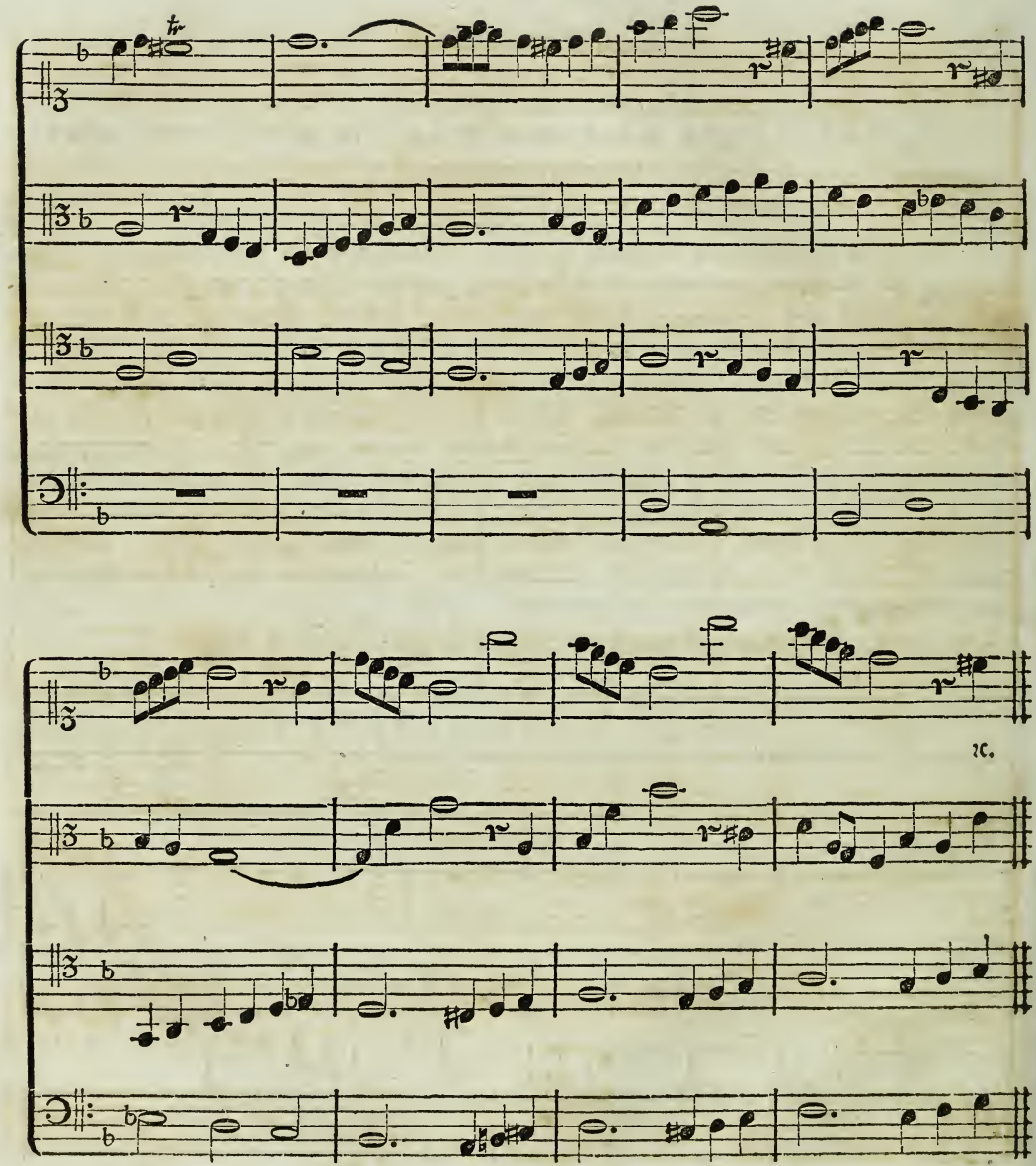
§. 264.

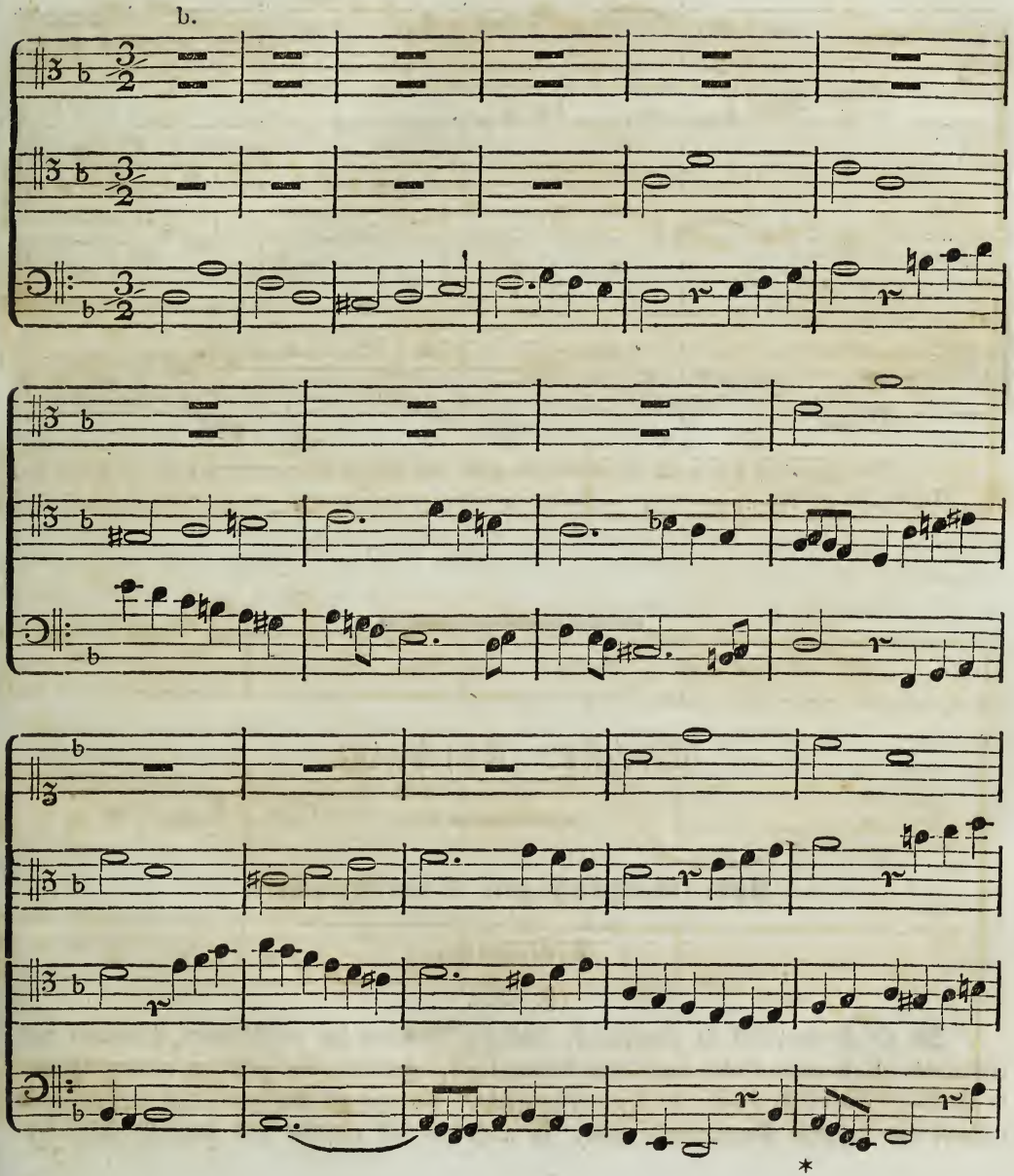
Bei einem vierstimmigen doppelten Kontrapunkte werden in der Umkehrung oder Gegenbewegung die Stimmen gewöhnlich so verwechselt: daß der Sopran des Hauptsatzes zum Basse, der Baß zum Soprane, der Alt zum Tenore, und der Tenor zum Alte wird — mithin so, wie die Stimmen über einander zu stehen kommen, wenn man das Notenblatt verkehrt nimmt, und den Hauptsatz von der rechten Hand nach der linken zu in der Umkehrung liest. Sollen aber die Stimmen auf die so eben angegebene Weise mit einander verwechselt werden: so wird man hier dieselben Regeln, die bei dem zwei- und dreistimmigen Kontrapunkte in der Umkehrung aufgestellt sind, anzuwenden haben. Es werden mithin auch hier die Dissonanzen zu vermeiden sein, und nur die Konsonanzen, als: die Terzen, Quinten, Sexten und Oktaven, abwechselnd mit einander gebraucht werden können. Auch die Quarte ist, wenn sie vorbereitet und aufgelöst wird, zwischen den verschiedenen Stimmen, jedoch nicht zwischen den äußern, zu gebrauchen. Z. B.

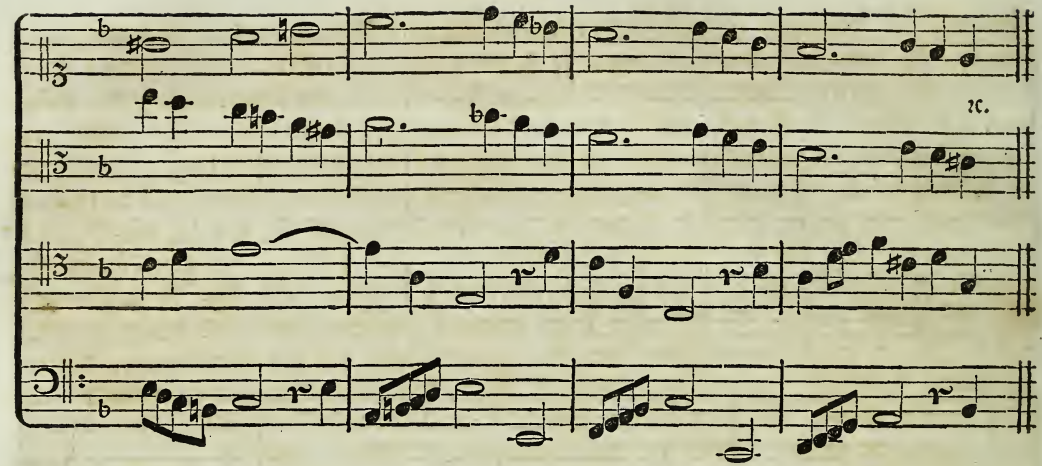
Anmerk. Nachstehendes Beispiel ist der Anfang einer Fuge, von J. S. Bach.

a.




2c.


b.
*




Der Hauptsatz von a ist bei b mit der oben angegebenen Stimmenverwechselung in der Umkehrung aufgeführt.

# Sechster Abschnitt.

## Vom rückgängigen Kontrapunkte.

### Einleitung.

§. 265.

Ist ein Kontrapunkt so eingerichtet, daß die Melodien der verschiedenen Stimmen auch rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu, gespielt oder gesungen werden können: so ist dieses ein rückgängiger Kontrapunkt. So wie es aber gewöhnlich fortschreitende einfache und doppelte Kontrapunkte gibt: so auch gibt es einfache und doppelt rückgängige

Kontrapunkte. Ist daher ein rückgängiger Kontrapunkt so beschaffen, daß die Stimmen nicht mit einander verwechselt werden können: so heißt er ein einfacher rückgängiger Kontrapunkt; kann hingegen beim rückgängigen Kontrapunkte eine Verwechselung der Stimmen statt finden: so ist das „ein doppelt rückgängiger Kontrapunkt." Weil nun letzterer bald in der geraden, bald in der Gegenbewegung genommen werden kann: so bekommen wir vom doppelt rückgängigen Kontrapunkte ebenfalls wieder zwei verschiedene Gattungen oder Arten; nämlich 1) den in der geraden, und 2) den in der Gegenbewegung. Bei der Verfertigung beider Arten darf man sich nur der Konsonanzen, und der Dissonanzen des Hauptseptakkordes bedienen. Da aber die Dissonanzen aufgelöst werden müssen, so hat man beim Gebrauch derselben nicht blos darauf zu sehen, daß sie sich im Hauptsatze auflösen: sondern daß ihnen auch jederzeit Konsonanzen, die um eine Stufe tiefer sind, vorangehen; damit sie im rückgängigen Kontrapunkte ebenfalls aufgelöst werden können. Es kann mithin auch selbst die Dissonanz des Hauptseptakkordes dann nicht angewendet werden, wenn ihr im vorhergehenden Akkorde nicht die um eine Sekunde tiefer liegende Konsonanz vorausgegangen ist. Warum aber die Dissonanzen sämmtlicher Nebenseptakkorde bei diesem Kontrapunkte ausfallen müssen, läßt sich wohl aus Nachfolgendem sehr leicht einsehen. Nämlich die Dissonanzen der Nebenseptakkorde müssen doch bekanntlich im vorhergehenden Akkorde auf derselben Notenstufe und in derselben Stimme als Konsonanzen gelegen haben, damit sie vorbereitet werden konnten. Nehmen wir nun eine Stelle, in der solche Dissonanzen vorkommen, und spielen sie rückwärts, so werden die Dissonanzen auf derselben Notenstufe zu Konsonanzen, mithin nicht aufgelöst; welches nach den B. I. §. 89 ꝛc. und §. 120. Anmerk. I. aufgestellten Regeln ganz fehlerhaft wäre. So auch würden ferner die Dissonanzen der Nebenseptakkorde, weil sie sich im Hauptsatze auflösen müssen, im rückgängigen Kontrapunkte nicht vorbereitet erscheinen. Da endlich in einer Melodie, wenn man sie mit Beibehaltung der Harmonie rückwärts spielt, die Wechselnoten zu durchgehenden, und diese zu Wechselnoten werden: so wird man im Hauptsatze, der im Verfolg zum rückgängigen Kontrapunkte benutzt werden soll, lieber Wechselnoten, als durchgehende benutzen; indem jene, bei einer rückwärts vorzutragenden Melodie, jederzeit als durchgehende Noten richtig erscheinen; diese aber öfters nicht zu gebrauchen sind, wenn man sie sich, bei Bildung des Hauptsatzes, nicht schon rückwärts gehend überdacht, und als richtig fortschreitend befunden hat.

# Erstes Kapitel.

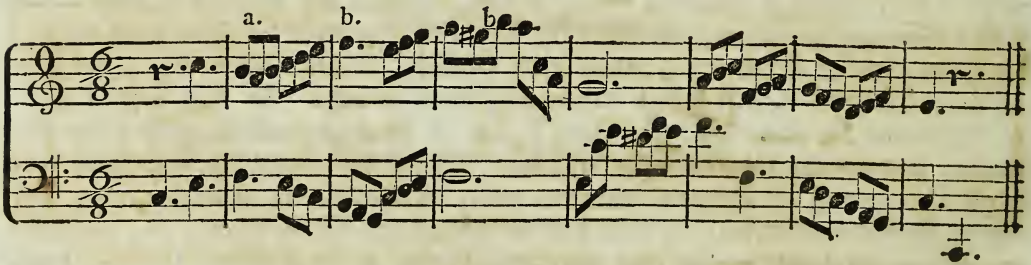
## Vom einfachen rückgängigen Kontrapunkte.

### §. 266.

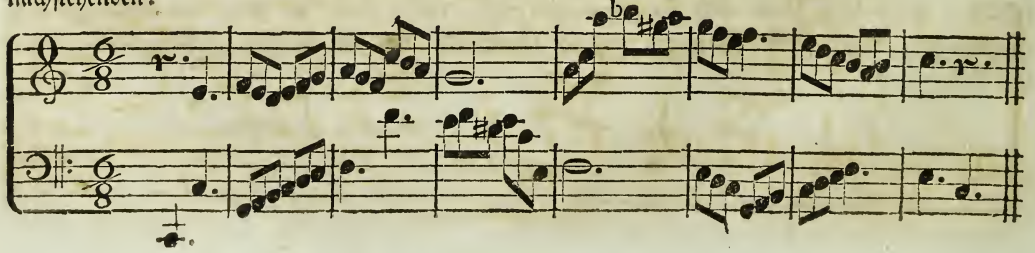
Bei der Ausarbeitung dieses und des folgenden Kontrapunktes kann man also, nach den in der Einleitung aufgestellten Regeln, nur die Konsonanzen, und die Dissonanzen des Hauptseptakkords, und besser Wechselnoten als durchgehende gebrauchen; den Dissonanzen des Hauptseptakkordes müssen jedoch im vorhergehenden Akkorde die um eine Sekunde tiefer stehenden Konsonanzen vorausgehen; wie z. B. bei a und b, in der ersten Gestalt des nachstehenden zweistimmigen Satzes. So auch ist gesagt worden: daß mitunter im Hauptsatze die Quarte zwischen der obern und mittlern Stimme gebraucht werden könne.

Da aber im vorhergehenden Paragraphen über diesen Kontrapunkt hinlängliche Anleitung gegeben worden ist: so folgen nun gleich bei 1, 2 und 3, Beispiele eines zwei-, drei und vierstimmigen Satzes unmittelbar auf einander.

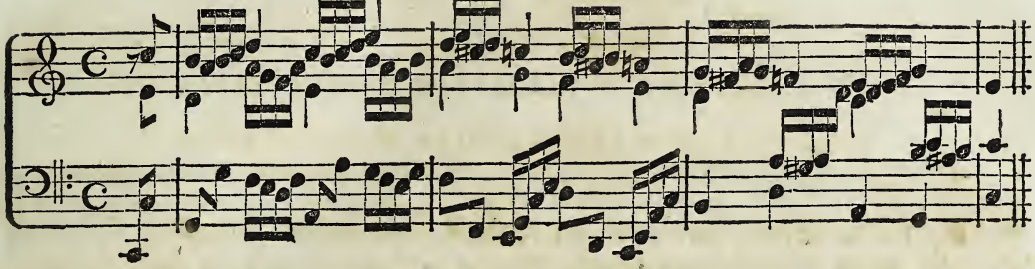
1. Zweistimmiges Beispiel.



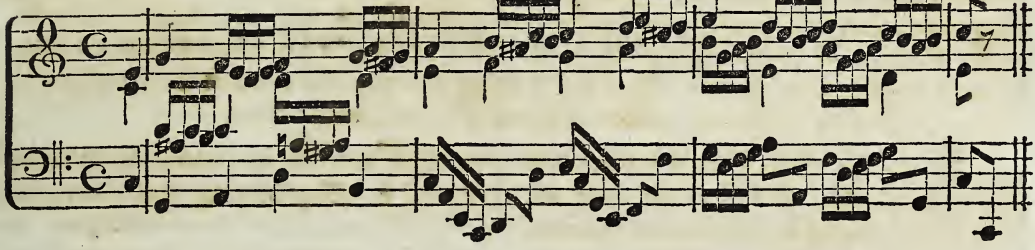

Dieser zweistimmige Satz im rückgängigen einfachen Kontrapunkte genommen, gibt nachstehenden:



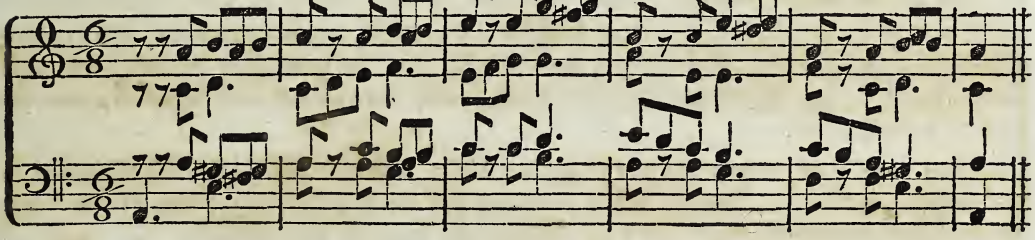
2. Dreistimmiges Beispiel.



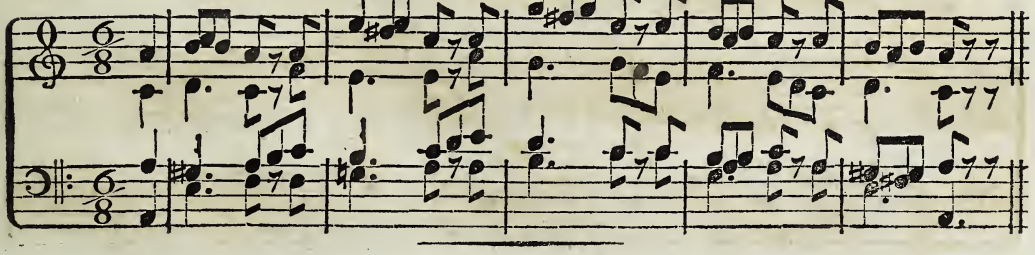
Aus vorstehendem dreistimmigen Satze entsteht folgender:



3. Vierstimmiges Beispiel.



Spielt man diesen vierstimmigen Satz rückwärts, so wird er wie nachstehend erscheinen:



# Zweites Kapitel.

## Vom doppelt rückgängigen Kontrapunkte.

§. 267.

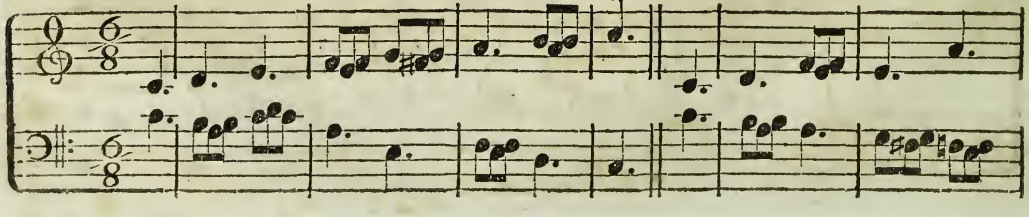
Können in einer Komposition die Stimmen nicht blos rückwärts gespielt, sondern auch noch unter sich verwechselt werden: so ist das, nach §. 265, ein doppelt rückgängiger Kontrapunkt. Dieser kann nach dem so eben angeführten Paragraphen in der geraden, oder auch in der Gegenbewegung statt finden. Von beiden Arten sollen daher nachstehend Beispiele und Erläuterungen gegeben werden.

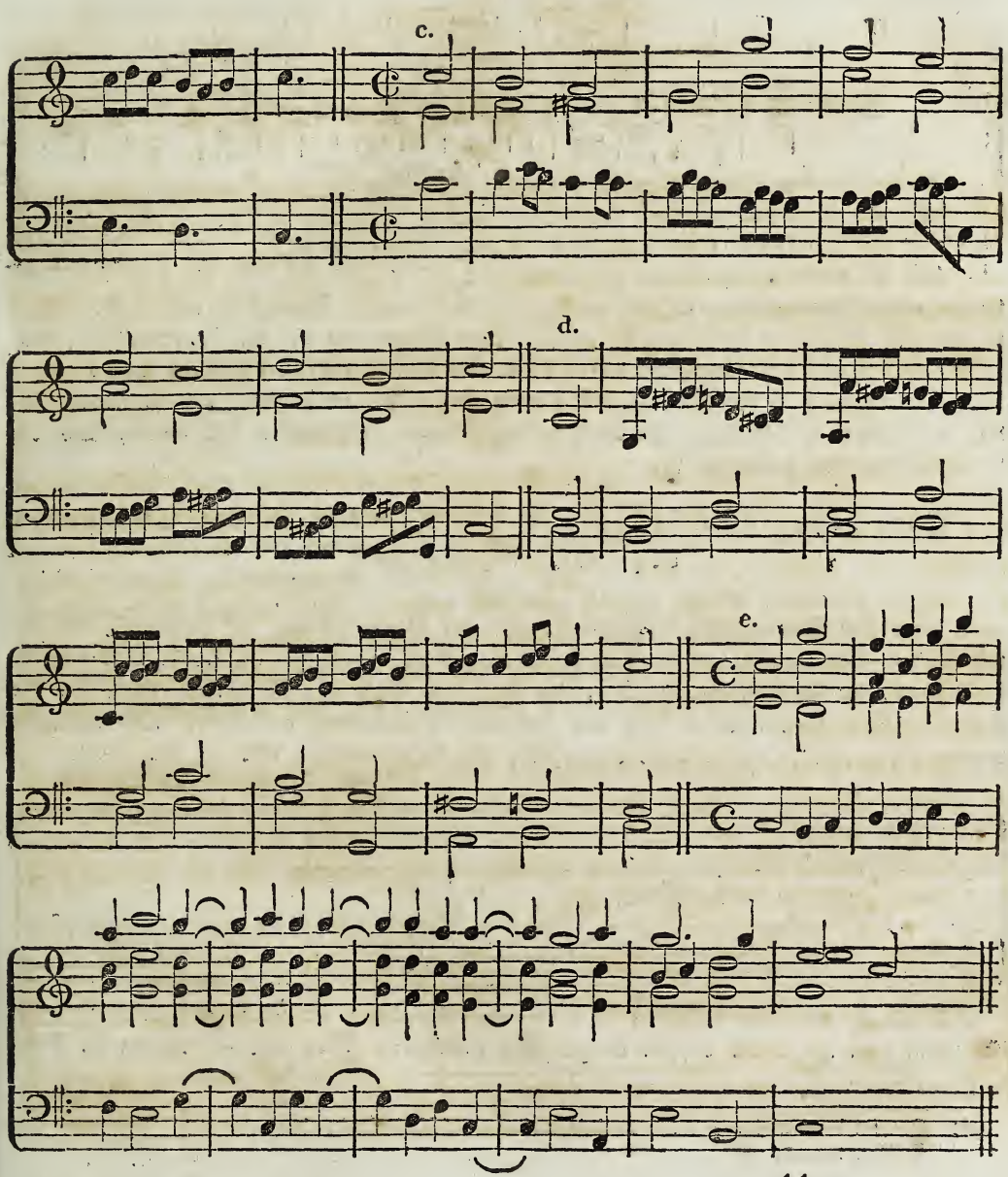
### a) Vom doppelt rückgängigen Kontrapunkt in der geraden Bewegung.

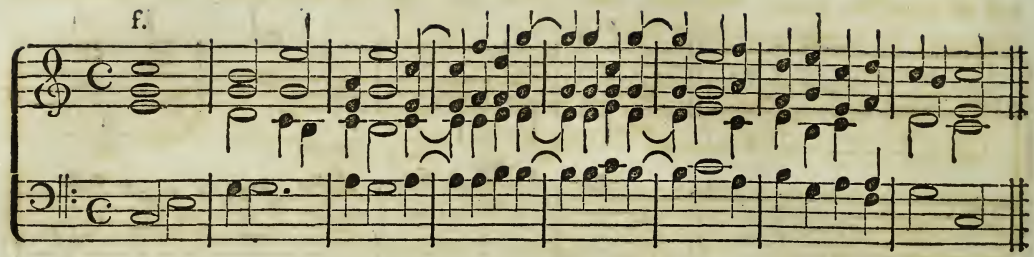
§. 268.

Bei der Bildung dieses und des nachfolgenden Kontrapunktes hat man, hinsichtlich der Intervalle, dieselben Regeln zu beachten, wie bei dem einfachen rückgängigen Kontrapunkte; d. h. man kann hierzu nur die Konsonanzen und die Dissonanzen des Hauptseptakkordes gebrauchen; alle übrigen Dissonanzen hingegen, sowohl die wesentlichen der Nebenseptakkorde, als auch die zufälligen, müssen gänzlich vermieden werden; indem sie beim Rückwärtsspielen weder vorbereitet noch aufgelöst werden können. Da ferner die Stimmen im zwei-, drei- und vierstimmigen doppelt rückgängigen Kontrapunkte eben so verwechselt werden, wie beim Kontrapunkte in der Gegenbewegung: so ist daher auch das, was dort gesagt ist, hier genau zu berücksichtigen.

Im zweistimmigen Kontrapunkte dieser Art werden nämlich die Stimmen so mit einander verwechselt, daß sie den Kontrapunkt in der Oktave bilden; im dreistimmigen verwechselt man nur die äußern Stimmen mit einander; und im vierstimmigen werden blos die äußern Stimmen mit einander, und die Mittelstimmen wieder unter sich verwechselt. Z. B.




c.
d.
e.

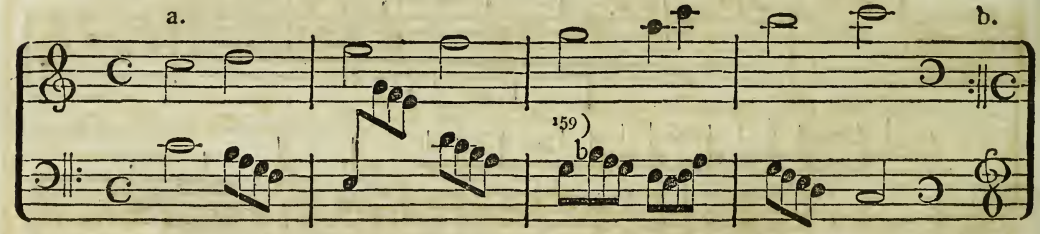



Die Stimmen des zweistimmigen Hauptsatzes von a sind bei b in den doppelten Kontrapunkt der Oktave gesetzt, und in der geraden rückgängigen Bewegung aufgeführt. Eben so sind auch die äußern Stimmen des dreistimmigen Satzes von c, bei d, verwechselt, und in derselben Bewegung genommen worden. Die Stimmen des vierstimmigen Satzes von e hingegen sind bei f in der rückgängigen geraden Bewegung aufgeführt, und so verwechselt, daß der Sopran in den Baß, der Baß in den Sopran, der Alt in den Tenor, und der Tenor in den Alt gekommen ist.

## b) Vom doppelt rückgängigen Kontrapunkt in der Umkehrung oder Gegenbewegung.

### §. 269.

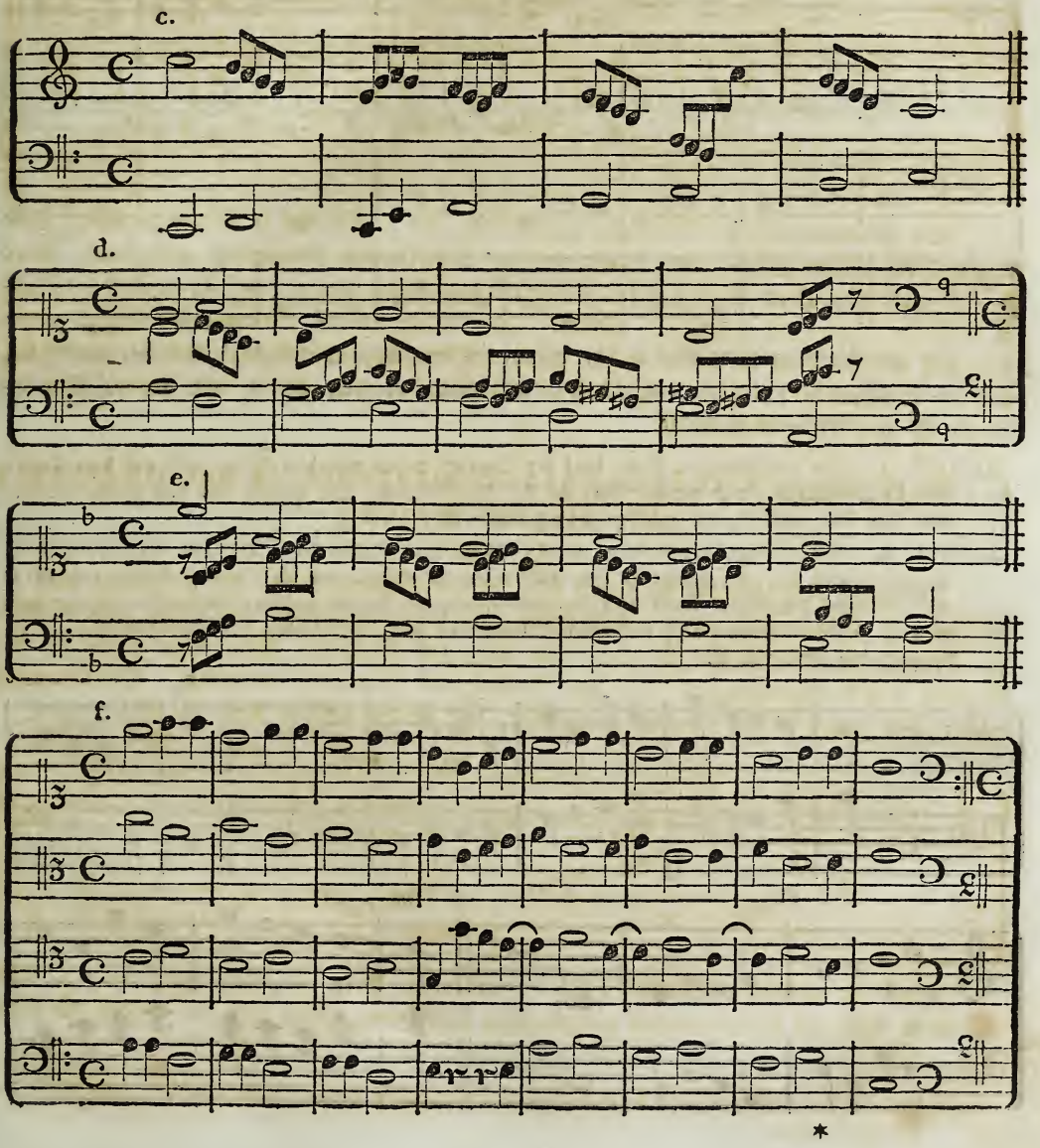
In diesem Kontrapunkte verändern sich, bei der Verwechselung, die Intervalle eben so, wie bei dem Kontrapunkte in der Umkehrung oder Gegenbewegung: die Prime wird nämlich zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte ꝛc. Man kann daher bei der Bildung dieses Kontrapunktes auch nur konsonirende Intervalle anwenden. Die Stimmen werden hier gerade so mit einander verwechselt, wie in der vorigen Art. Z. B.



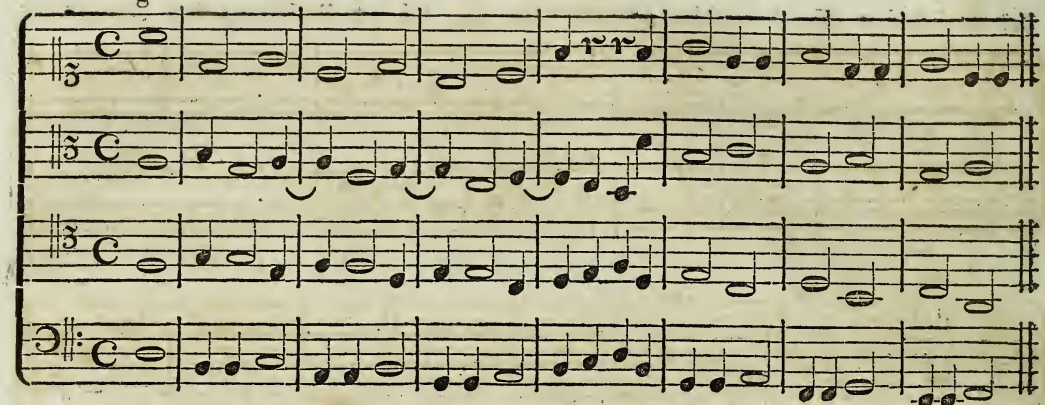

Durch die verkehrten Schlüssel bei b — vermöge deren ein Satz ganz leicht zu lesen ist, wenn man ihn in der doppelt rückgängigen Umkehrung finden will — werden die Töne

159) Daß bei der Umkehrung das b im dritten Takte ausfallen kann, davon ist schon hinlänglich gesprochen worden.

des vorstehenden Satzes bezeichnet, wenn man sie, bei der Umkehrung des Notenblattes, vorwärts, d. h. wie gewöhnlich liest.



g.

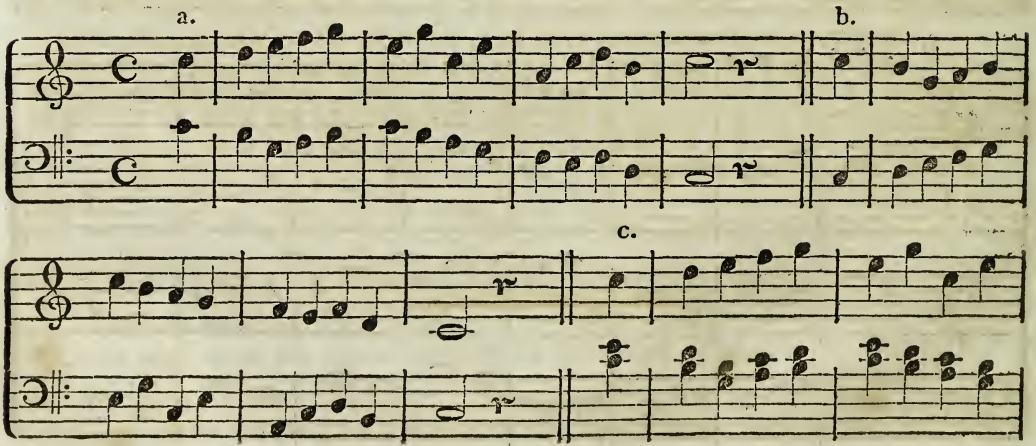


Der zweistimmige Satz von a ist, bei c, in dem doppelt rückgängigen Kontrapunkte der Umkehrung aufgeführt; so ist ebenfalls der dreistimmige von d, bei e, und der vierstimmige von f, bei g genommen worden.

Anmerk. 1. Im vierstimmigen Satze darf der Sopran weder mit dem Alte, noch mit dem Tenore eine Quarte bilden, weil dadurch sonst bei der Verwechselung eine Quarte mit dem Basse und Tenore oder Alte entsteht, die nicht wohl zu benutzen ist.

Anmerk. 2. Wendet man bei Bildung eines zweistimmigen Satzes dieser Art des Kontrapunktes die Gegenbewegung an, und benutzt zu den Hauptnoten abwechselnd nur die Terzen, Sexten und Oktaven: so kann der Satz, wenn man der Unterstimme die Terzen beifügt, hierdurch nicht nur dreistimmig gemacht, sondern auch auf vielerlei Arten verändert, und in den verschiedensten Bewegungen dargestellt werden. Z. B.

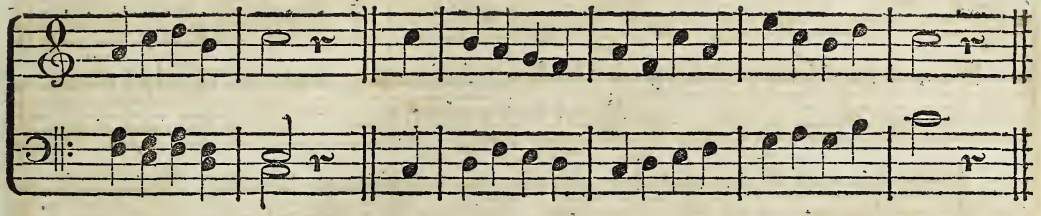
a.



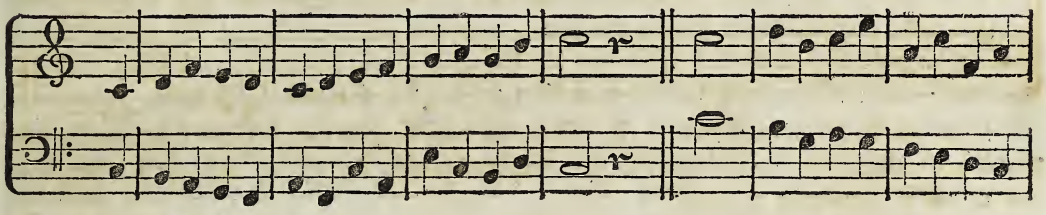
b.

c.

d.

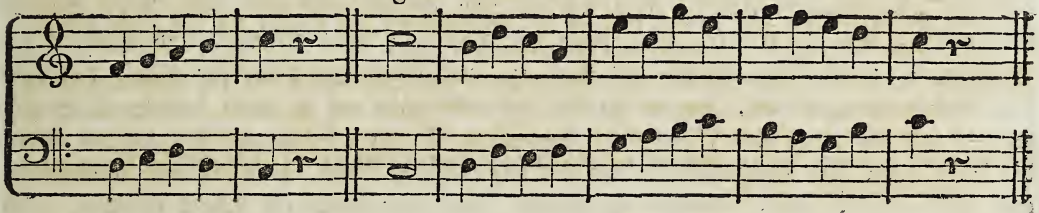


e.



f.

g.



Die Stimmen des Hauptsatzes von a sind, bei b, verwechselt und in den Kontrapunkt der Oktave gesetzt worden. Durch das Hinzufügen der Terzen über die Unterstimme, bei c, ist ein Dreigesang entstanden. Bei d ist der Hauptsatz in der Umkehrung genommen, und bei e durch die Verwechselung der Stimmen der Kontrapunkt in der Oktave entstanden. So sind ferner bei f und g die Stimmen des Hauptsatzes in der rückgängigen Bewegung, und zwar bei f in der geraden, und bei g in der Gegenbewegung aufgeführt.

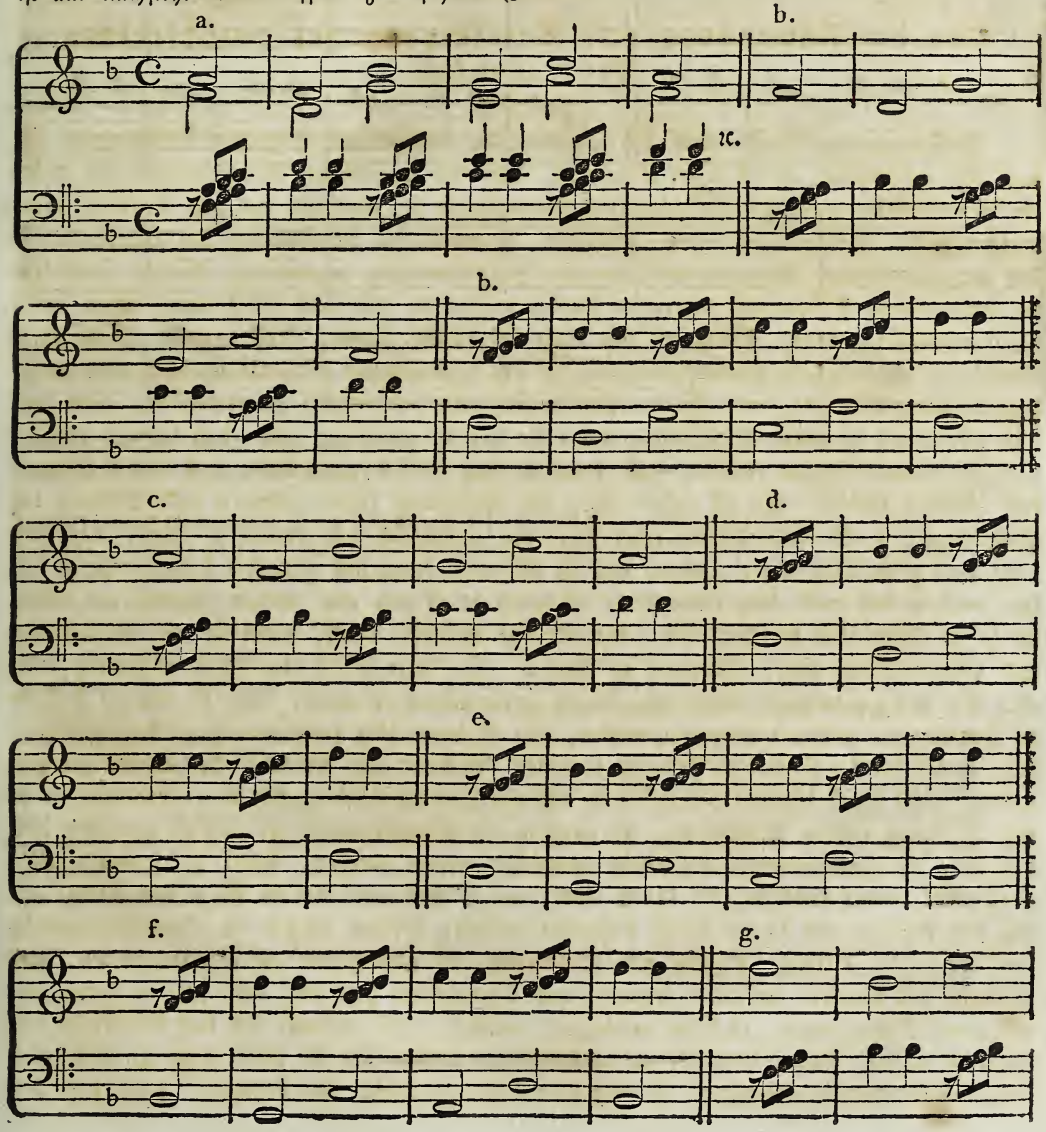
# Siebenter Abschnitt.

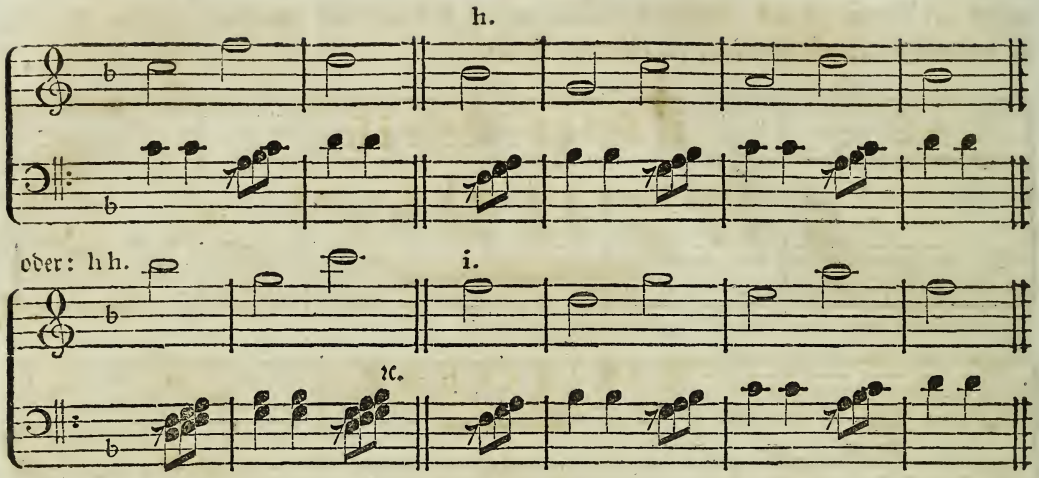
## Von der Anwendung und Vereinigung der verschiedenen Kontrapunkte.

### §. 270.

Fassen wir nun Das, was bis jetzt über die verschiedenen doppelten Kontrapunkte gesagt ist, zusammen: so ist leicht einzusehen, daß nur in wenigen Kompositionen alle Arten der Kontrapunkte nebst ihren verschiedenen Bewegungen ꝛc. regelrecht und mit Wirkung anzubringen sind. Sollte dieses jedoch geschehen, so würde bei der Bildung des Hauptsatzes in den kontrapunktischen Stimmen nicht nur die Gegenbewegung angewendet, sondern auch jede der verschiedenen Dissonanzen vermieden werden müssen ꝛc. Ja auch selbst dann, wenn dieses alles beobachtet würde, könnte es sich noch sehr leicht finden, daß manche Stelle eines Satzes im rückgängigen Kontrapunkte ꝛc., bei der regelrechtesten Behandlung doch nicht wohllautend genug erschiene. — Solche Stellen sind aber nothwendig zu vermeiden; denn was hilft alle Kunst in einem Musikstücke, wenn sie nur Veranlassung gäbe, daß dadurch weniger bleibende Empfindungen erweckt, und weniger zum Herzen gesprochen, und dieses vielmehr kalt gelassen würde! Es ist daher schon bei Erfindung eines Thema's und Bildung des Hauptsatzes, z. B. beim Thema einer Fuge ꝛc., vorzüglich mit darauf zu sehen: daß diese nicht blos gehörfällig seien, sondern daß sie sich auch schön und natürlich kontrapunktiren lassen — und daß man nicht etwa solche Themata zu Fugen oder andern Musikstücken wähle, die so zu sagen blos berechnet sind, um alle nur mögliche Kunst, wenn sie auch wirkungslos und unansprechend wäre, anwenden zu können. Hat man jedoch ein Thema erfunden, welches sich auf die möglich künstlichste Weise geschmackvoll behandeln läßt: so verdient dasselbe zu Anwendung der Kunst benutzt zu werden. Es ist dabei aber hauptsächlich zu berücksichtigen: daß, z. B. bei der Fuge, zu Anfange derselben, nachdem alle Stimmen das Thema gebracht haben, nicht gleich mehrere Kontrapunkte mit einander vereinigt werden ꝛc. Sondern — so wie bei einem andern Musikstücke, in welchem die Aufmerksamkeit der Zuhörer gespannt bleiben soll, die Empfindungen stufenweise entwickelt werden müssen, damit der gemachte Eindruck nicht wieder verlösche (B. II. §. 220.) — so muß auch bei der Fuge das Thema erst auf eine einfache und schöne Weise behandelt werden; sodann mögen die Hauptkontrapunkte — der in der Oktave, Dezime und Duodezime — abwechselnd auf einander folgen, und alsdann mit einander verbunden werden; das Thema kann bald da, bald dort in seinen verschiedenen Bewegungen, es kann verlängert, verkürzt, und, je mehr sich das Musikstück dem Schlusse nähert, immer verengter ꝛc. vorkommen. Lassen sich in einer Fuge ꝛc. auch noch andere Kontrapunkte anbringen, so mag man diese gleichfalls mit benutzen; denn daß bis-

weilen bei Einem Thema alle sieben Gattungen der Kontrapunkte angebracht werden können, ist aus nachstehendem Beispiele zu ersehen. Z. B.






Bemerk. Die Baßtöne des Hauptsatzes von a sind immer, wenn auch eine andere Stimme bildend, beibehalten: der Sopran hingegen ist in alle Gattungen der doppelten Kontrapunkte auf nachstehende Weise gesetzt worden:.

Bei b bilden die zweite und vierte Stimme des Satzes von a den Kontrapunkt in der Oktave. — Hätten die beiden äußern Stimmen diesen Kontrapunkt bilden sollen: so wär es nöthig gewesen, bei der Verwechselung der tiefern Stimme die Terz abwärts zur Deckung beizugeben. Dies muß auch in mehrern der darauf folgenden Sätze mit der Terz auf- oder abwärts geschehen, wenn keine Leere entstehen soll. Hiervon ist aber weiter oben ausführlich gesprochen worden. — Bei d ist die Oberstimme von c eine Dezime tiefer gesetzt, und zur untern geworden, wodurch der doppelte Kontrapunkt in der Decime entstanden ist. Dieselbe Stimme ist bei e eine Duodezime tiefer genommen, und so hat man den doppelten Kontrapunkt in der Duodecime erhalten. Bei f ist sie um vierzehn Töne tiefer gesetzt, und bildet so den doppelten Kontrapunkt in der Unterseptime. Setzt man dieselbe Stimme — die Oberstimme von c — nur eine Terz tiefer, wie bei h: so bekommt man den Kontrapunkt in der Terz; setzt man sie hingegen eine Quarte höher, wie bei g, so entsteht hierdurch der Kontrapunkt in der Oberquarte. Setzt man sie aber eine Sekunde oder None höher, wie bei h und hh, so entsteht dadurch bei h der Kontrapunkt in der Sekunde, und bei hh der in der None. — Der Unterstimme von h ist bei hh eine tiefere zur Deckung beigegeben. — Die Oberstimme von c ist endlich bei i eine Sexte höher gesetzt, und bildet so den Kontrapunkt in der Sexte.

Hiermit würde nun die Lehre von den doppelten Kontrapunkten geschlossen, und zur Fuge übergegangen werden können.

# Achter Theil.

## Von der Fuge [160]).

## Einleitung.

§. 271.

Die Fuge — das Künstlichste, Kräftigste und Würdevollste in der Musik — ist ein zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmiges Tonstück, in welchem ein gewisser melodischer Satz, den man das Thema oder den Hauptsatz nennt, erst von Einer Stimme vorgetragen — dann von den nachfolgenden in möglichst ähnlichen Klängen und nach bestimmten Regeln nachgeahmt — und im Verfolg des Stückes bis zu dessen Ende auf die mannichfaltigste Art, bald ganz, bald theilweise, bald umgekehrt ꝛc. in beständigen Veränderungen von den verschiedenen Stimmen abwechselnd vorgetragen wird.

Diejenige Stimme in der Fuge, die erste, welche mit dem Thema einsetzt oder es aufführt, heißt der Führer, lat. Dux; diejenige hingegen, die zweite, welche zuerst den Gesang der ersten nachbringt oder beantwortet, heißt der Gefährte (Begleiter), lat. Comes.

Es können jedoch in Einer Fuge auch mehrere Hauptsätze oder Themata vorkommen und durchgeführt werden. Ist daher eine Fuge so beschaffen, daß ihr nur Ein Thema zum Grunde liegt, so wird sie eine einfache Fuge genannt; hat sie hingegen mehrere Hauptsätze, so heißt sie eine vielfache, oder besser eine Doppelfuge. Wird der Hauptsatz ohne Intervallen-Veränderung streng in allen Stimmen bis zu Ende des Stückes nach-

160) Das Wort Fuge ist abgeleitet vom lateinischen fuga, und auch schon griechisch φυγή, und davon fugere und fugare fliehen und jagen; indem gleichsam die eine Stimme vor der andern flieht, oder eine die andere jagt.

geahmt, so entsteht daraus ein Canon; wird er aber mit verschiedenen Abweichungen und kleinen Intervallen-Veränderungen durchgeführt, so heißt ein solcher Satz im Allgemeinen eine Fuge.

Die Fuge ist aber hinsichtlich der Durchführung des Fugensatzes entweder streng, oder frei. Eine strenge Fuge, fuga obligata, ist diejenige, worin alle Theile derselben aus dem Thema und dem Gegensatze entnommen, und höchstens nur mitunter kleine Zwischensätze, der Mannichfaltigkeit wegen, angebracht sind. — Wird eine solche Fuge nach verschiedenen doppelten Kontrapunkten, Nachahmungen ꝛc. großartig durchgeführt: so nennt man sie ein Ricercare oder eine Ricercata, eine Kunstfuge. — Eine freie Fuge, fuga libera, soluta, sciolta, ist diejenige, in welcher zwar das Thema und der Gegensatz ebenfalls gehörig bearbeitet werden, doch aber nicht immer das ganze Stück hindurch vorkommen, sondern worin mitunter schickliche, mehrere Takte enthaltende Zwischensätze — die nicht aus jenen entnommen, doch aber ihnen nicht zu fremdartig sind und sich daher wohl anschließen — mit angebracht werden.

Da sich aber die Fugen am besten für solche feierliche Gesänge eignen, in welchen eine Versammlung von Menschen, die durch den Sängerchor vorgestellt wird, ihre Empfindung über wichtige Gegenstände gleichsam bis zur Sättigung ausspricht: so wurden sie sonst blos zum Gebrauche für den Kirchengesang gebildet. Aber auch jetzt werden die Singfugen am besten in ernsten Stücken, als z. B. in Oratorien, Hymnen ꝛc. angewandt. Und hierzu wählt man zum Texte im Allgemeinen kurze und einfache, aber sehr nachdrückliche Sprüche; in welchen der Charakter solcher Leidenschaften ausgesprochen werden kann, die sich auf einmal bei einer Versammlung von Menschen nach eines Jeden Empfindung in verschiedenen Graden äußern — wo Alle zugleich sprechen oder singen, doch aber so abwechselnd: daß ein Theil den Gesang bald mehr, bald weniger leidenschaftlich anfängt und fortsetzt, während der andere schon etwas nachläßt; bald die Sänger einander treiben und drängen, oder vor einander fliehen — so wie ein voller und rauschender, aber allmählig anwachsender und sich vergrößernder Strom unaufhaltsam fortströmt.

Die Fugen eignen sich vorzüglich aber auch für die Orgel, fürs Klavier, so wie auch für andere Instrumente; und es ist wohl nicht zu läugnen, daß eine Fuge in einem Sinfoniensatze, in einem Quartette ꝛc., am rechten Orte wohl angebracht, ihre gute Wirkung nicht verfehlen wird. Wenn gleich nun auch nicht immer Fugen, so trifft man doch gewiß in allen gehaltvollern Musikstücken, Imitationen, Fortführungen ꝛc., mithin also Theile, welche eigentlich zur Fuge gehören. Es ist daher einem Jeden, der solche Stücke verfertigen will, sehr zu rathen, sich mit dem Fugensatze überhaupt so lange zu beschäftigen, bis er sich eine gehörige Gewandtheit darin erworben hat.

Anmerk. 1. Bei der Doppelfuge wird gewöhnlich nur der erste melodische Satz, womit die Fuge beginnt, vorzugsweise der Hauptsatz oder das Thema genannt; die andern heißen Gegen- oder Nebensätze, lat. contrathema, contrasubjectum.

Anmerk. 2. Die Fugen kann man, hinsichtlich der verschiedenen Arten der Nachahmung, eintheilen:

1) In solche, die ihren Namen von dem Intervalle, mit welchem die zweite Stimme gegen die erste einsetzt, erhalten. Und da gibt es Fugen im Einklange, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Oktave. Unter diesen wählt man jedoch, wegen der besten und möglichst ähnlichen Antwort, am liebsten zu einer eigentlichen Fuge die vermischte Quarten-, Quinten- und Oktavenfuge [161]), oder kürzer die Quintenfuge — und benutzt jene, die in der Sekunde, Terz, Sexte und Septime, nur in der Mitte des Satzes.

2) In solche, die durch die Bewegung, in welcher der Gefährte nachfolgt, ihre Benennung erhalten. Der Gefährte kann nämlich nicht nur in der gleichen oder geraden Bewegung, sondern auch in der Gegenbewegung, oder in der rückgängigen ꝛc. antworten. Geschieht die Antwort in der gleichen Bewegung, so heißt dies eine Fuge in der gleichen Bewegung, fuga recta, oder aequalis motus; geschieht sie aber in der Gegenbewegung, so heißt sie eine Gegenfuge, fuga contraria, oder per motum contrarium etc. [162]).

3) In solche, die ihren Namen durch die Vergrößerung oder Verkleinerung des Notenwerthes, in welchem der Gefährte antwortet, erhalten. Eine solche Fuge ist daher entweder eine vergrößerte, oder eine verkleinerte Fuge, fuga per augmentationem, oder per diminutionem. — Diese werden gewöhnlich auch nur in der Mitte des Stückes angebracht.

4) In solche, wo der Gefährte in entgegengesetzten — in vermischten — Takttheilen antwortet, d. h. wo die guten Takttheile des Führers beim Gefährten auf die schlechten, und diese auf die guten kommen. Dadurch entsteht also eine Fuge im vermischten Taktheile, fuga per arsin et thesin; welche aber nur in der kanonischen Schreibart, oder bei der Engführung des Thema's angewandt wird.

---

161) Eine vermischte Quarten-, Quinten- und Oktavenfuge wird sie deshalb genannt: weil in derselben der Gefährte dem Führer eigentlich eine Quinte höher nachfolgen soll. Da dies jedoch nicht immer geht, sondern öfters mehrere Töne — bisweilen fast alle — nur eine Quarte höher genommen werden können; da ferner die Antwort des Gefährten nicht nur in der Quinte aufwärts, sondern eben so gut auch in der Quarte abwärts geschehen kann: so wird dadurch die Quintenfuge mit der Quartenfuge vermischt, woher sie denn den Namen einer vermischten Quarten- und Quintenfuge bekommt. So auch erheischen es mitunter Umstände, daß in dieser Fuge der Gefährte, statt in der Quinte, in der Oktave zu antworten hat; und daher entsteht die Benennung Oktavenfuge. Von beiden werden an seinem Orte Beispiele vorkommen.

162) Die Fugen in der gleichen oder geraden Bewegung sind die gewöhnlichsten; die in der Gegenbewegung aber kommen sehr selten, und die in der rückgängigen nur in der Mitte des Stückes vor.

*

5) In solche, wo der Gefährte in der unterbrochenen Nachahmung antwortet, fuga per imitationem interruptam, oder Fuge in der unterbrochenen Nachahmung. Dieser bedient man sich ebenfalls am besten nur in der Mitte der Fuge selbst.

6) In solche, wo sämmtliche Arten vermischt anzutreffen sind, fuga mixta, oder die vermischte Fuge.

# Erster Abschnitt.

## Von den wesentlichen Theilen einer Fuge.

§. 272.

Zu den wesentlichen Theilen einer Fuge gehören:

1) Der Führer oder auch Hauptsatz, Vorsatz, Satz genannt, lat. dux, thema, subjectum, vox antecedens, ital. guida und franz. sujet. Darunter versteht man diejenige Stimme, welche den melodischen Satz oder Hauptgedanken vorführt, mit welchem die Fuge beginnt. — Dabei ist es nun wohl möglich, daß die Komposition erst einen oder mehrere andere Gedanken als Einleitung vorführte — die sie dann wieder aufgibt, ohne sich weiter mit ihnen zu beschäftigen: bis sie endlich mit ihrer Betrachtung entweder an einem neuen Gedanken haften bleibt, oder den ersten wieder zu ergreifen sucht, und dadurch zur Fuge erst übergeht. Es ist dies nicht unpsychologisch, also auch ästhetisch gerechtfertigt. Aber als erleichternde Regel wird angenommen: daß gewöhnlich der Fugen-Hauptsatz fühlbar eintrete, und sich gleichsam als Vater der nachfolgenden Familie von musikalischen Gedanken ankündige, also die Fuge beginne.

2) Der Gefährte, oder bisweilen auch Nachsatz genannt, lat. comes, vox consequens, responsum, ital. risposta oder consequenza, franz. réponse. Darunter wird diejenige Stimme verstanden, welche zuerst den Satz des Führers in möglichst ähnlichen höhern oder tiefern Tonklängen wiederholt. Dies geschieht nämlich in der einfachen Fuge mit dem Eintreten der zweiten Stimme; am liebsten erst zu Ende des Thema's, damit der Hörer den Hauptgedanken selbst, womit er sich beschäftigen soll, auch gefaßt haben möge.

3) Der Wiederschlag, lat. repercussio. Darunter werden diejenigen Stimmen verstanden, welche die nämlichen Töne des Führers und des Gefährten in höhern oder tiefern Tonklängen wechselsweise wieder anschlagen oder wiederbringen.

4) Die Gegenharmonie (der Gegensatz). Hierunter wird die kontrapunktische Begleitung des Thema's, während der Comes dasselbe vorträgt, verstanden.

5) Die Zwischenharmonie (Zwischensätze). Hiermit werden diejenigen Sätze in der Fuge gemeint, welcher man sich während der Zeit, wo das Fugenthema nicht vorkommt, theils des Zusammenhanges und der Verbindung des Thema's wegen, theils zur Verlängerung und Verschönerung der Fuge selbst, bedienen muß — oder: die man zwischen dem Thema einschaltet, und wodurch dasselbe von da, wo es aufhörte, bis dahin, wo es wieder einsetzt, wohlgefällig verbunden wird.

# Zweiter Abschnitt.

## Von dem Führer.

## Erstes Kapitel.

### Von den innern Erfordernissen des Führers.

§. 273.

Es ist zwar Band II. §. 220. und 221. von den nöthigen Erfordernissen, die zu einem guten Thema im strengen Style gehören, hinlänglich gesprochen worden; da jedoch nicht alle Themata — und wenn sie sonst der besten und strengsten Bearbeitung fähig wären — auch zur Fuge benutzt werden können: so wird hier die nothwendige Beschränkung und eigenthümliche Natur des Fugenthema's erst noch besonders zu erwägen sein.

Bei der Bildung eines Fugenthema's hat man vorerst zu berücksichtigen: ob dasselbe zu einer Fuge für Gesang, oder für die Orgel, fürs Klavier, oder für Streich- oder Blasinstrumente benutzt werden soll; damit der Umfang und die Behandlung einer jeden Stimme beachtet werde. So ist aber auch darauf zu sehen: ob man eine zwei-, drei- oder vierstimmige Fuge ausarbeiten will; denn manches Thema eignet sich besser zu einer zwei- oder dreistimmigen, als zu einer vierstimmigen. So bedarf aber wohl auch die Länge des Thema's einer Berücksichtigung. Denn obgleich diese willkührlich ist, so kann man doch einem Thema,

wenn es zu kurz ist, nicht die nöthigen Veränderungen, und bei der Wiederholung hinlängliche Mannichfaltigkeit geben; ist es hingegen zu lang, so wird es nicht klar genug vor dem Verständniß des Hörers stehen, also auch nicht deutlich genug im Gedächtnisse bleiben. Bei der Länge und Kürze des Thema's ist auch das Zeitmaß nicht zu übersehen: denn bei einem langsamern Zeitmaße darf es wohl nicht so viel Takte in sich fassen, als bei einem schnellern. Und endlich ist noch über das Thema, hinsichtlich seiner melodischen Fortschreitung — außer Dem, was schon B. II. §. 220. ꝛc. gesagt ist — Einiges zu bemerken. Je natürlicher und einfacher nämlich das Fugenthema fortschreitet, desto sangbarer und ansprechender wird es werden. Bunte Figuren, Läufer und gebrochene Harmonien können zwar mit in Capricen [163]), aber nicht wohl in einer eigentlichen Fuge in das Thema verwebt werden. — Der Umfang des Thema's darf, vorzüglich in Singfugen, die Gränzen der Oktave nicht überschreiten; indem sonst, im Verfolg der Fuge, die Sänger dessen Höhe oder Tiefe, wenn es in andern Tonarten vorkommt, mit ihrer Stimme nicht erreichen können. Zu Singfugen eignen sich daher am besten solche Themata, deren Umfang nicht die Quinte oder Sexte überschreitet; in Instrumentalfugen hingegen kann sich der Umfang des Thema's wohl mitunter bis zur None, Dezime ꝛc. erstrecken. Es ist jedoch immer besser, wenn er auch in diesen nicht über eine Oktave oder None hinausgeht; indem sonst öfters, durch das Ueberschreiten und Durchkreuzen der Stimmen, Undeutlichkeit entsteht.

Ein hauptsächliches Erforderniß ist es aber auch noch, bei der Bildung des Thema's mit darauf zu sehen: daß der Führer, das Thema, auf einem guten Takttheile schließe [164]), doch aber weder auf einem Tone aufhöre, wo der Gefährte nicht gut eintreten kann, noch so absetze, daß er einen vollkommenen Schluß bilde; indem in einer guten Fuge — wovon weiter unten noch besonders die Rede sein wird — eine völlige Ruhe oder ein wirklicher Schluß nicht eher, als bis zu Ende derselben statt finden darf. — Daß übrigens ein jedes Thema einer guten harmonischen Begleitung fähig sein müsse, ist schon in den oben angeführten Paragraphen gesagt worden.

Bei der Bildung eines Thema's, das zur Singfuge dienen soll, muß vorzüglich darauf gesehen werden, daß es recht sangbar, gehörfällig und so beschaffen sei, daß der Sänger zur gehörigen Zeit athmen könne, und daß es dem Inhalte der Worte entspreche. Sollten

---

163) Caprice, so nannten die Alten nicht nur eine uneigentliche Fuge, d. h. eine solche, die nicht streng nach den Regeln der Fuge bearbeitet war; sondern auch eine eigentliche, sobald sie nur ein lebhaftes Thema, und das ganze Stück hindurch schnelle Notengattungen hatte.

164) Dem weiblichen Reime zu gefallen, nimmt man sich jedoch in Singfugen bisweilen die Freiheit, auf einem schlechten Takttheile oder Taktgliede zu schließen.

es aber Worte sein, in welchen bei der Deklamation die Stimme sich erheben müßte: so dürfen diese entweder gar nicht zur Singfuge gewählt werden, oder man kann das Thema nur in der rechten Bewegung, keinesweges aber in der Umkehrung anwenden. So ist auch mit darauf zu sehen: daß auf Hauptworte und accentuirte Sylben keine unbedeutenden Fortschreitungen, und auf kurze Sylben und unbedeutende Worte keine hervortretenden Fortschreitungen oder Verbindungen von mehreren Tönen, Figuren ꝛc. angebracht werden.

---

## Zweites Kapitel.

### Von den äußern Erfordernissen, d. h. vom Anfange und Schlusse des Führers.

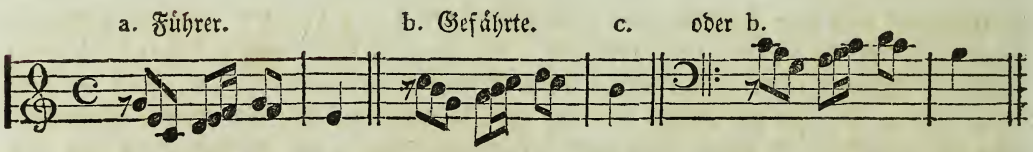
§. 274.

Wenn nach Band I. §. 143. der Anfang einer jeden Melodie die Tonart des Stückes, woraus es geht, ganz bestimmt bezeichnen soll: so wird dieses auch auf das Fugenthema, oder den Dux, anzuwenden sein. Der Dux oder Führer muß daher — er mag mit einem Intervalle der Tonleiter beginnen, mit welchem er wolle — der Dux muß nothwendig in der Tonika, woraus die Fuge geht, moduliren. Es ist jedoch öfters nöthig, daß er seiner melodischen Fortschreitung, oder des bessern und bequemern Einsetzens des Gefährten, oder des darauf folgenden Wiederschlages wegen ꝛc., sich beim Schlusse nach der Dominante hinzuwenden hat. Bei einem solchen Thema muß dann der Gefährte von da an, wo sich der Führer nach der Dominante hinwendet, nach der Tonika gehen. Da aber der Gefährte dem Führer in ähnlichen Intervallen antworten muß — da auch manches Thema sich nicht bloß vor seinem Ende zur Dominante hinwendet, sondern oft so beschaffen ist, daß es noch einer kurzen Einleitung nach der Dominante bedarf ꝛc. — da ferner die Fugenthemata so beschaffen sein können, daß bald eins mit der Prime, ein anderes mit der Sekunde, mit der Terz, mit der Quarte ꝛc. der Tonica einsetzen, und mit diesem oder jenem Intervalle schließen kann — da endlich zu beachten ist, daß der Gefährte richtig und ungezwungen einsetzen, und das Thema in denselben ganzen und halben Tönen nachbringen muß: so hat man beim Bilden des Führers schon die Hauptregeln, welche eigentlich den Gefährten angehen, wohl zu berücksichtigen. Diese sind:

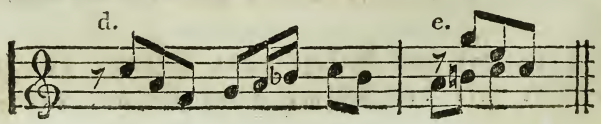
1) Setzt der Führer mit der Prime oder Oktave der Tonika ein, so muß der Gefährte mit der Prime oder Oktave der Dominante ein-

setzen; geschieht das Einsetzen des Führers hingegen mit der Prime der Dominante, so muß Das des Gefährten mit der Prime der Tonika geschehen. Fängt der Führer mit der Sekunde, Terz ꝛc. der Tonika an, so wird der Gefährte mit der Sekunde, Terz ꝛc. der Dominante anzufangen haben. Schreitet er von der Prime der Tonika in die Prime der Dominante, oder auch umgekehrt: so ist es nöthig, daß der Gefährte dann von der Prime der Dominante in die Prime der Tonika ꝛc. schreite.

2) Modulirt der Führer ganz, d. h. bis zu Ende des Thema's in der Tonika: so muß der Gefährte auch ganz in der Dominante moduliren. Bei einem solchen Thema hat man dann den Gefährten nur Note für Note eine reine Quinte höher, oder eine reine Quarte tiefer zu setzen. Fängt jedoch der Führer mit der Prime der Dominante an, und schreitet von dieser zur Terz und dann zur Prime der Tonika, wie unten bei a: so muß der Gefährte, nach der ersten Hauptregel, mit der Prime der Tonika einsetzen, und zur Terz, und von dieser zur Prime der Dominante schreiten, wie bei b. Es würde daher der Gefährte — um die Tonart, woraus die Fuge geht, genau zu bezeichnen — den ersten Ton des Führers nur eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer, die andern Töne aber alle in der Dominante zu beantworten haben. Z. B.




Sollte dieses Thema richtig beantwortet werden, so mußte der Gefährte, da der Führer mit der Prime der Dominante einsetzte, nicht nur mit der Prime der Tonika einsetzen, sondern auch statt der Terzenfortschreitung, von der ersten zur zweiten Note, eine Sekundenfortschreitnng bekommen; weil er sonst entweder in einer falschen Tonart modulirt, oder die Intervalle, hinsichtlich ihrer Bestimmung, nicht richtig beantwortet hätte; indem die ganzen und halben Töne, da wo sie der Führer hatte, im Gefährten in derselben Folge nicht wieder vorgekommen wären. Man könnte sie zwar dann auch richtig bekommen, wenn der Gefährte mit der Prime der Tonika begonnen, und die nachfolgenden Töne des Thema's, statt einer Quinte, nur eine Quarte höher nachgebracht hätte, wie z. B. hier bei d:



Da jedoch so der Gefährte in der Unterdominante modulirt hätte, und die Harmonienfortschreitung beim Einsetzen des Wiederschlages, bei e, gezwungen und ängstlich erschienen wäre — da ferner die Schlußnote des Führers die Terz der Tonika war, und daher die des Gefährten (nach der jetzt folgenden Hauptregel) nothwendig die Terz der Dominante sein mußte, wie oben bei c: so konnte der Gefährte die Antwort des bei a aufgeführten Thema's regelrecht nur in der Dominante nachbringen. — Des bequemern Einsetzens wegen ist es daher jederzeit vorzuziehen: daß der Gefährte den Theil des Führers, welcher in der Tonika modulirte, in der Dominante, und den, welcher in der Dominante vorkam, in der Tonika nachbringe. Kann jedoch der Wiederschlag auf eine ungezwungene Weise einsetzen, und in der rechten Tonart geblieben werden, wenn der Gefährte den Gesang des Führers nur eine Quarte höher, oder eine Quinte tiefer nachbringt: so ist auch diese Beantwortung des Thema's anwendbar.

3) Schließt der Führer — wie in dem oben bei a aufgeführten Beispiele — mit der Terz der Tonika, so muß der Gefährte mit der Terz der Dominante schließen. So auch verhält sich's, wenn er mit der Prime oder Quinte der Tonika schließt. Die Schlußnote des Führers kann aber wohl auch auf die Prime, Terz oder Quinte der Dominante fallen; und alsdann muß die des Gefährten auf dasselbe Intervall der Tonika kommen.

4) Wendet sich der Führer vor dem Schlusse des Thema's nach der Dominante hin: so muß der Gefährte diejenige Stelle des Führers, welche in der Dominante modulirte, nun in der Tonika bringen, d. h. er muß sich von da an, wo der Führer nach der Dominante ging, nach der Tonika hinwenden. Auf dieselbe Weise ist auch mit einem Thema zu verfahren, wo der Führer erst nach dem Schlusse des Thema's nach der Dominante leitet.

Verschiedene Beispiele von Fugenthematen — die mit dem oder jenem Intervalle anfangen oder schließen; die in der oder einer andern Tonleiter fortschreiten ꝛc. — mögen wohl, der Raumersparniß und der bessern Uebersicht wegen, zweckmäßiger erst im folgenden Abschnitte, bei dem Gefährten, aufzuführen sein, weshalb auch jetzt gleich zu diesem übergegangen werden möge.

# Dritter Abschnitt.

## Von dem Gefährten.

§. 275.

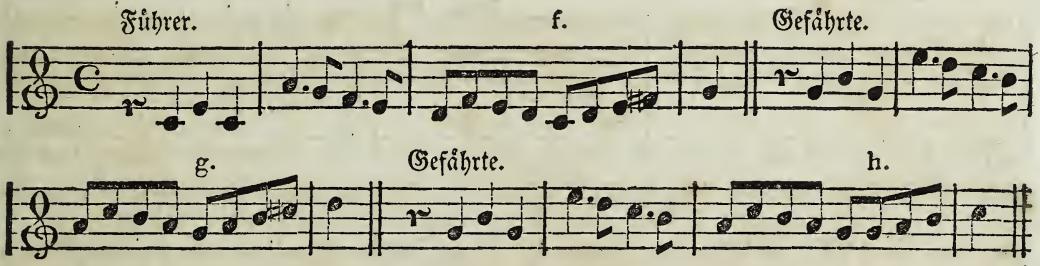
Unter dem Gefährten wird, nach §. 272., diejenige Stimme — in der einfachen Fuge die zweite — verstanden, welche das Thema des Führers in möglichst ähnlichen höhern oder tiefern Tonklängen wiederholt. Daß es, ohne Verletzung der Tonart, nicht immer in ganz ähnlichen Klängen geschehen kann, sondern bisweilen die erste Note statt einer Sekunde eine Terz, und statt einer Terz eine Sekunde fortschreiten muß; daß ferner auch mitunter eine sprungweise Fortschreitung, eine Quinte in eine Quarte, eine Quarte in eine Quinte ꝛc. abzuändern nöthig sei; daß — wenn der Führer mit der Prime der Tonika anfängt, und mit dieser, oder mit der Terz derselben schließt — nachdem er ganz in der Haupttonart modulirt hatte — der Gefährte dann auch mit der Prime der Dominante anfangen und auch mit dieser, oder mit der Terz derselben schließen, und gewöhnlich in der Dominante moduliren müsse, und daher nur eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer geschrieben werden könne; daß er, wenn der Führer mit der Prime der Dominante beginnt und sich nach dem Schlusse zu auch nach derselben hinwendet, mit der Prime der Tonika zu beginnen, und sich ebenfalls nach dem Schlusse zu nach derselben hinzuwenden habe; daß überhaupt der Gefährte die Theile des Thema's, welche der Führer in der Tonika brachte, meistens streng in der Dominante zu beantworten habe, und so auch umgekehrt: davon ist in den vorhergehenden Paragraphen hinlänglich gesprochen worden. — Daß aber dieses geschehen müsse, liegt darin: 1) damit der Gesang dem des Führers ähnlich werde; und 2) damit man in der rechten Tonart modulire. Will man aber in der rechten Tonart moduliren und nicht in eine falsche übergehen: so muß in der Antwort des Gefährten bisweilen eine Stufe überschlagen oder verdoppelt werden. Eine Stufe überschlagen aber heißt: eine Sekundenfortschreitung in eine Terzenfortschreitung, oder eine 1 in eine 2, eine 3 in eine 4 ꝛc. abändern, welches man auch den Gesang erweitern zu nennen pflegt; eine Stufe verdoppeln hingegen heißt: eine Note zweimal anschlagen, welches auch den Gesang abkürzen genannt wird. Das Ueberschlagen geschieht aber in der größern Hälfte der Oktave, und das Abkürzen in der kleinern.

Die Tonleiter der Oktave wird nämlich in zwei Hälften getheilt. Diese Theilung geschieht aber, der Natur der Sache gemäß, so: daß die eine Hälfte die Töne der Tonleiter von der Prime bis zur Quinte, und die andere, die von der Quinte

bis zur Oktave bekommt. Es würden demnach die beiden Hälften der Tonleiter von C dur folgende sein:

die erste, die große Hälfte im Aufsteigen: c d e f g,
und im Absteigen: g f e d c;
die zweite, die kleine Hälfte im Aufsteigen: g a h c,
und im Absteigen: c h a g.

Die erste Hälfte besteht also aus fünf, und die zweite nur aus vier Tönen. Wollte man daher den Gefährten, wenn sich z. B. der Führer, wie unten bei f, von der Prime fünf Stufen aufwärts nach der Dominante hinwendet, ohne Abänderung auch fünf Stufen aufwärts schreiten lassen, wie bei g: so würde man dann statt nach der Tonika C dur, nach D dur, also nach einer ganz falschen Tonart hin, moduliren. Bei einem solchen oder ähnlichen Thema ist es daher nöthig, daß im Gefährten eine Stufe verdoppelt werde, wie es bei h geschehen ist. Z. B.




So auch verhält sichs mit dem Ueberschlagen einer Stufe, welches weiter unten in mehrern Beispielen vorkommt.

Es giebt jedoch Themata, bei welchen es nöthig wird, daß der Gefährte — wenn er den Gesang des Führers in seiner wahren Gestalt nachbringen will — bisweilen von einer der aufgestellten Hauptregeln etwas abzuweichen hat. Wann, und wie dieses geschehen könne, wird in den Bemerkungen der nachstehenden Beispiele — in welchen alle Arten des Einsetzens, des Modulirens ꝛc. vorkommen sollen — hinlänglich gezeigt werden.

---

*

# Fugenthemata.

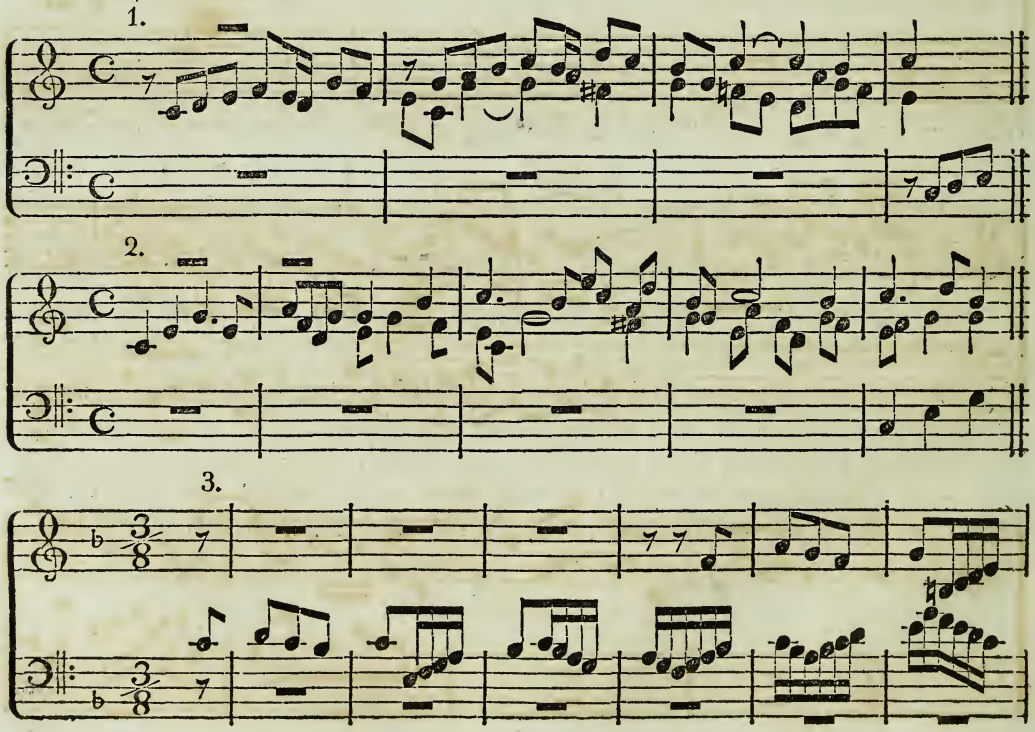
## Führer — Gefährten — Wiederschläge.

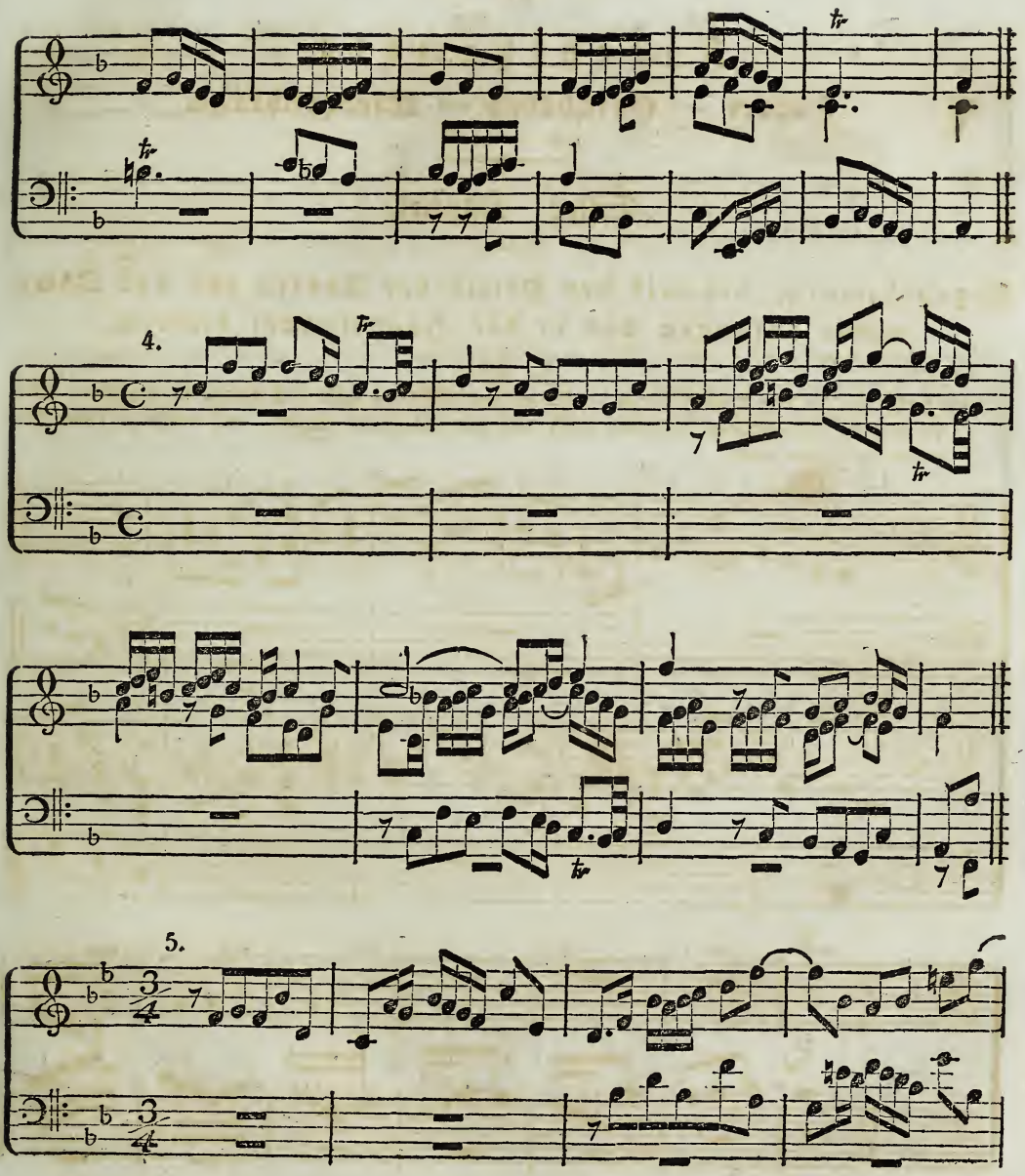
## Erstes Kapitel.

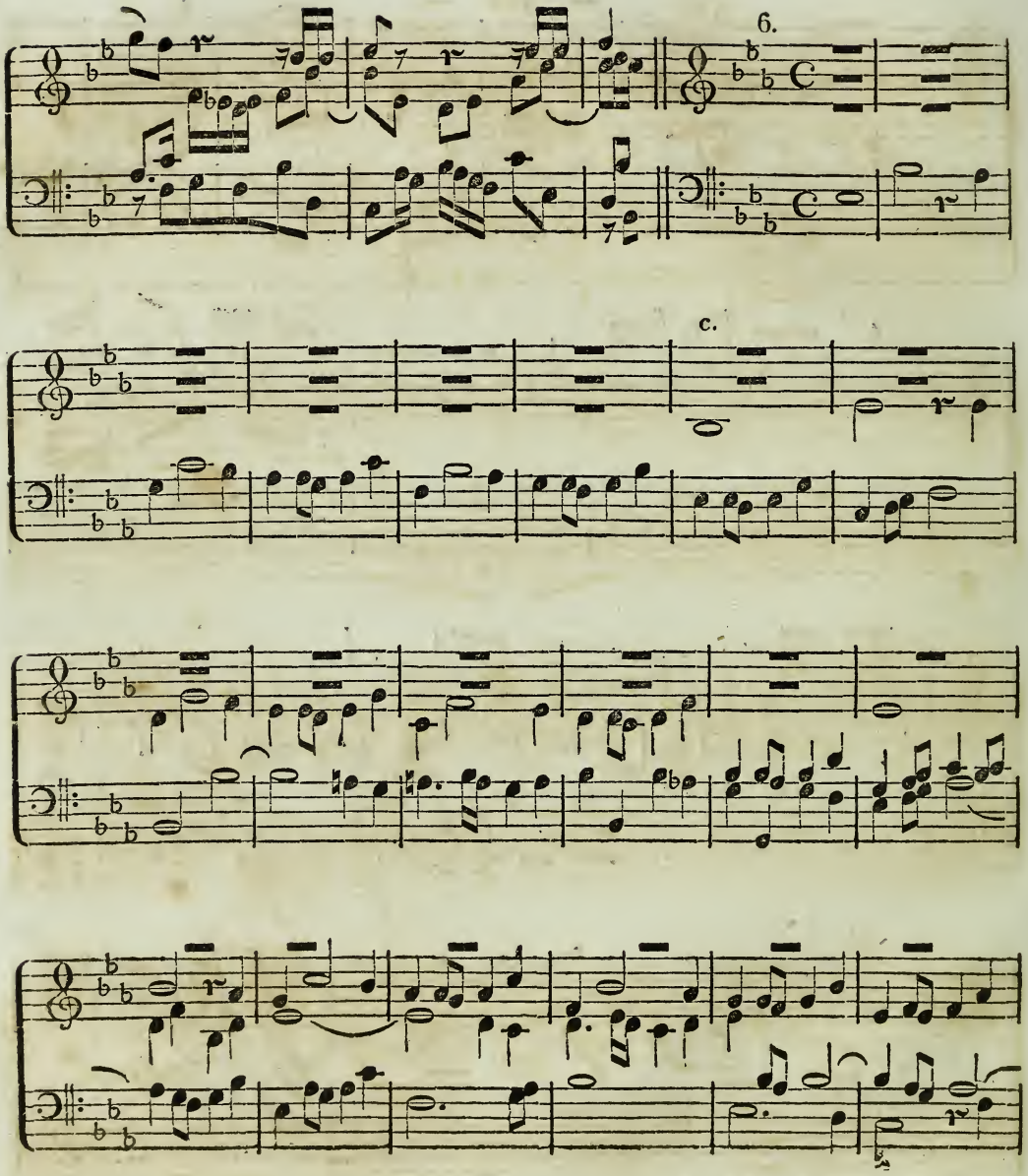
### Fugenthemata, die mit der Prime der Tonika und der Dominante anfangen und in der Haupttonart bleiben.

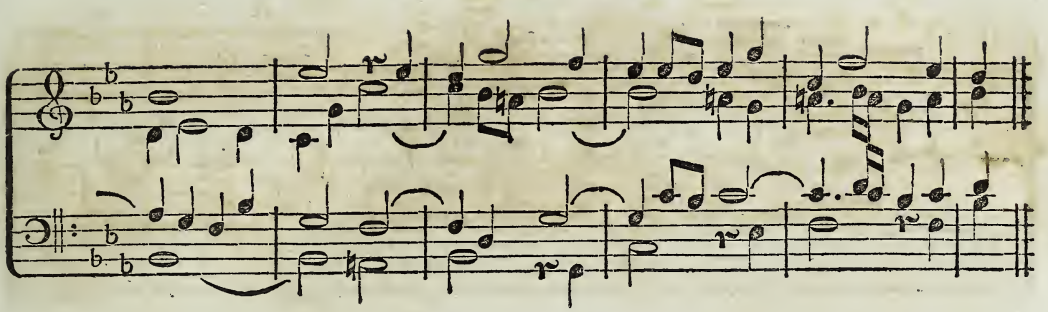
§. 276.

Anmerk. Um bei den Wiederschlägen die Führer und Gefährten nicht noch einmal in Beispielen geben zu müssen: sind mehrere derselben gleich hier mit aufgeführt worden, auf welche zu seiner Zeit verwiesen werden wird.

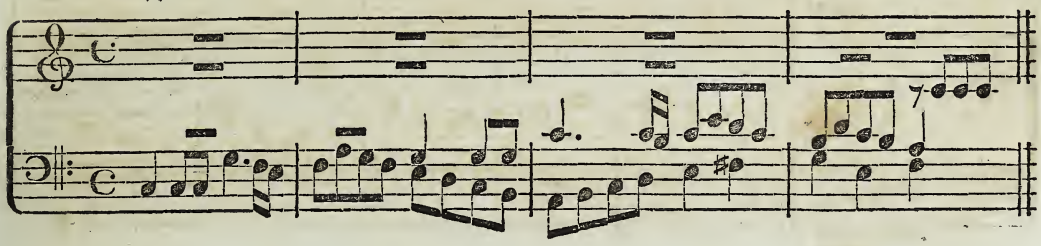



4.
5.

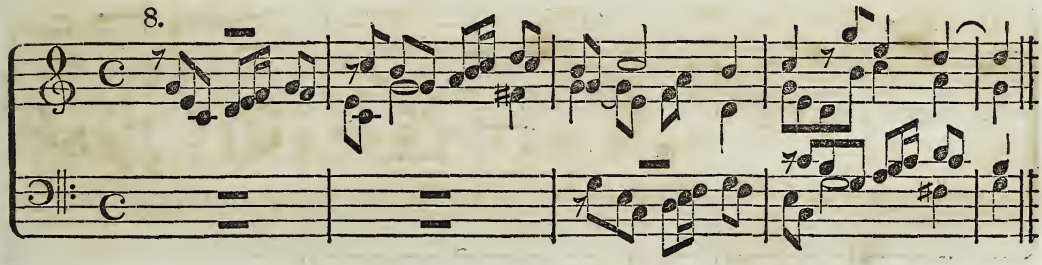

6.
c.



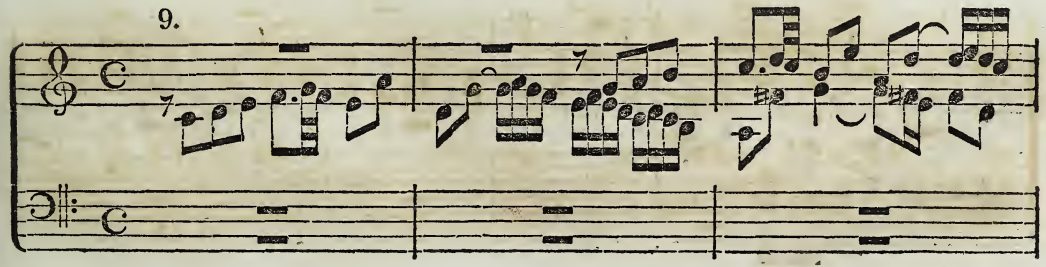
7.

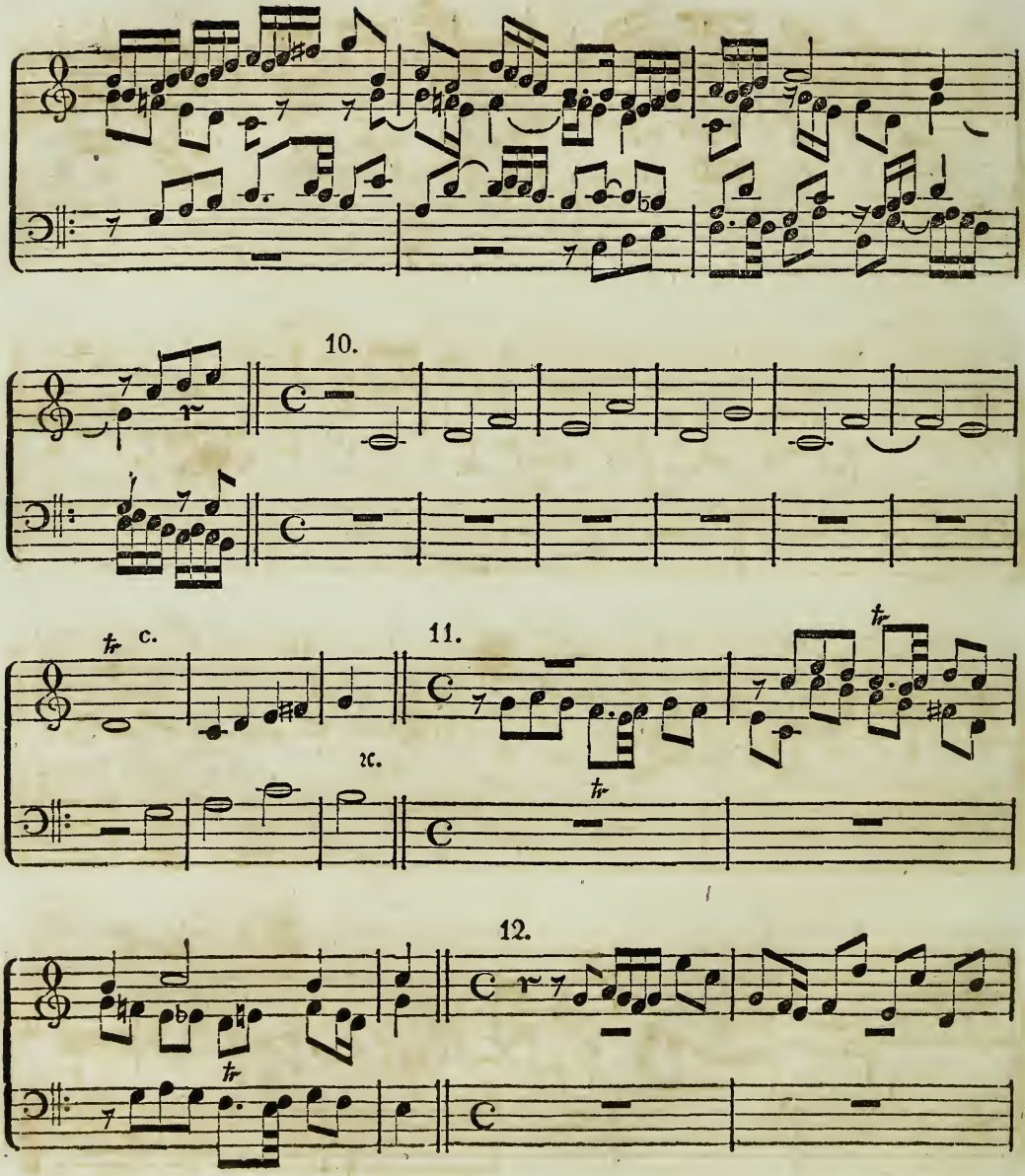


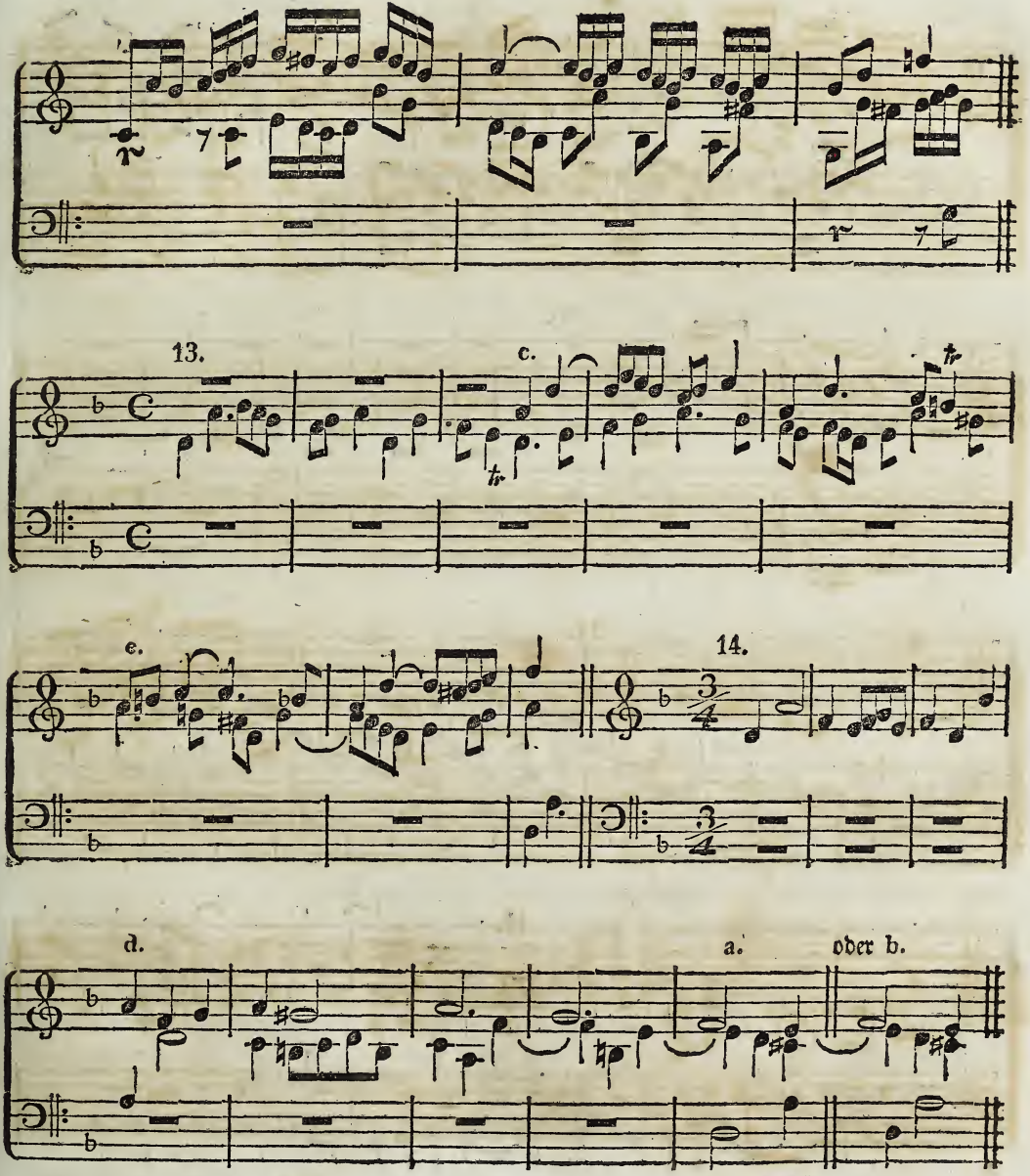
8.



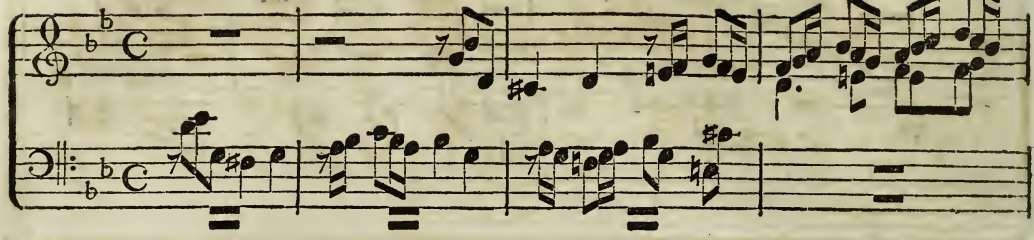
9.



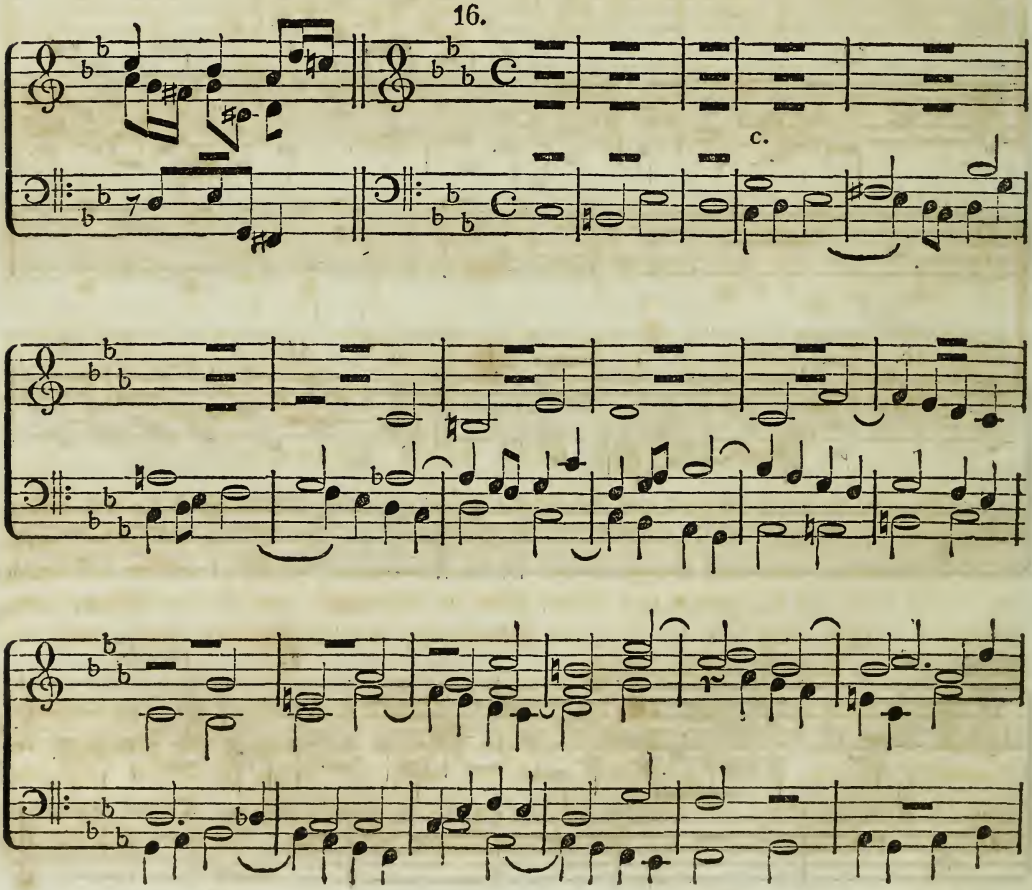

10.
11.
12.

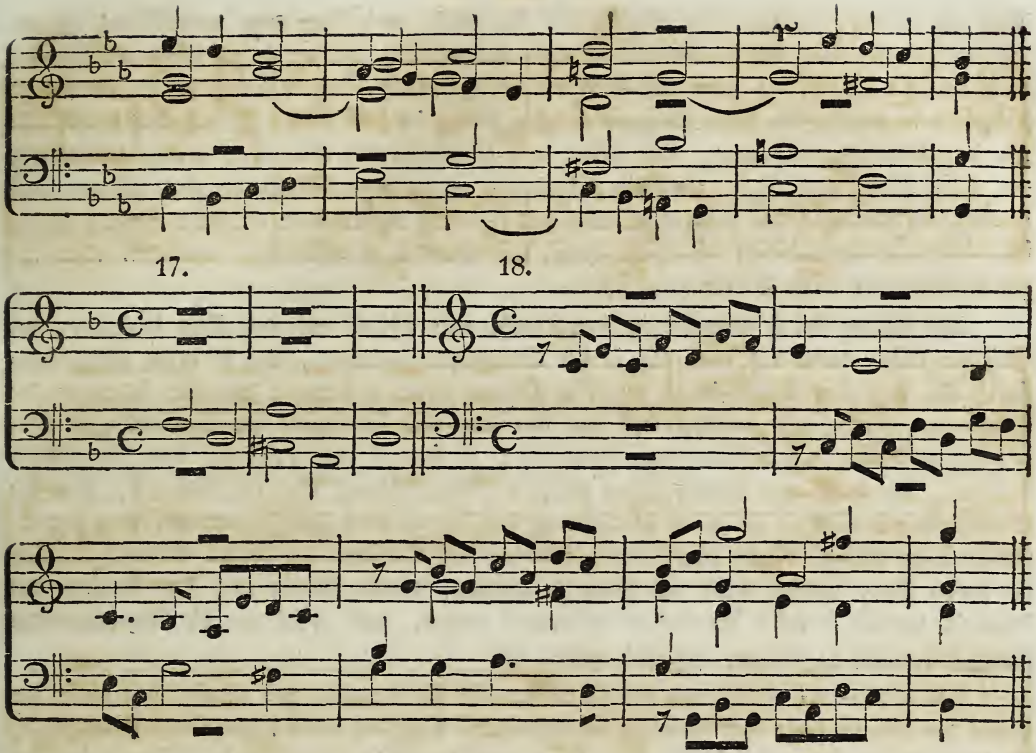

13.
c.
e.
14.
d.
a.
oder b.

15.



16.






## Bemerkungen über dieſe Themata.

Das Thema bei 1 ſchreitet von der Prime bis zur Quarte ſtufenweiſe fort, und moduliert ganz in der Tonika; es brauchte daher der Gefährte, um den Geſang des Führers richtig zu beantworten, nur eine Quinte höher, in die Dominante, geſetzt zu werden. Dadurch hat er nun nicht nur die ganzen und halben Töne da bekommen, wo ſie der Führer hatte, ſondern er ſchließt auch mit der Terz der Dominante; welches geſchehen mußte, weil der Führer mit der Terz der Tonika ſchloß.

Das Thema bei 2 fängt mit der Prime der Tonika an, ſchreitet zur Terz derſelben, und von dieſer zur Prime der Dominante; der Gefährte mußte daher mit der Prime der Dominante einſetzen, zur Terz derſelben, und von dieſer zur Prime der Tonika übergehen, wenn die Fortſchreitungen des Führers richtig beantwortet werden ſollten. Darauf bringt er nun den noch übrigen Geſang des Führers eine Quinte höher nach. Da dieſer aber mit der

*

Terz der Tonika schließt, und folglich der Gefährte, nach den oben aufgestellten Hauptregeln, mit der Terz der Dominante schließen mußte, auf welcher jedoch die dritte Stimme nicht einsetzen konnte: so war hier noch ein Zusatz nöthig, um dadurch in die Tonart zu kommen, in welcher die dritte Stimme einsetzen sollte. Dieser Zusatz ist aus den letzten Tönen des Thema's entnommen, und bildet vom Gefährten die Imitation in der Unterquarte. — Nicht selten wird es der Fall sein, daß — nachdem der Gefährte, oder mitunter auch der erste Wiederschlag das Thema gebracht hat — ein solcher oder ähnlicher Zusatz nöthig ist. Um aber durch diesen die Sätze genau mit einander zu verbinden, entnimmt man ihn am liebsten aus dem Thema selbst.

Der Führer bei 3 modulirt in der Tonika und schließt mit der Terz derselben; der Gefährte konnte daher regelrecht nur in der Dominante moduliren, und in deren Terz schließen. Die erste Note durfte jedoch nur eine Quarte höher genommen werden; indem sie die Prime der Tonika sein mußte, weil der Gefährte mit der Prime der Dominante einsetzte. Wollte man nun in der Dominante moduliren: so war es nöthig, daß, von der zweiten Note an, alle Töne eine Quinte höher gesetzt wurden; wodurch aber der Gefährte, statt der Sekundenfortschreitung, die gleich zu Anfange des Thema's im Führer vorkam, eine Terzenfortschreitung bekam. Auch hier findet wieder vor dem Einsetzen der dritten Stimme ein kleiner Zusatz statt, welcher theils der Figur zu gefallen, die im Führer nach dem Schlusse des Thema's vorkam, theils des bessern Einsetzens wegen, und theils um die Gegenharmonie streng beibehalten zu können, gemacht worden ist.

Das Thema bei 4 setzt mit der Prime der Dominante ein, und schreitet von dieser zur Prime der Tonika fort; der Gefährte bringt daher, nach den oben aufgestellten Hauptregeln, die Antwort so: daß er mit der Prime der Tonika einsetzt und von dieser zur Prime der Dominante fortschreitet. Darauf modulirt er bis zum Schlusse in der Dominante, weil der Führer in der Tonika modulirt hatte. Die Töne des Letztern brauchten daher nur, wenn sie richtig beantwortet werden sollten, vom zweiten Viertel an eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer genommen zu werden. Da aber der Diskant das Thema, und der Alt die Antwort brachte: so konnte dieses nur in der Unterquarte geschehen.

Das Thema bei 5 setzt mit der Prime der Dominante ein, schreitet von dieser zur Sekunde, wieder zurück zur Prime, und dann zur Prime der Tonika; der Gefährte beantwortet dieses mit der Prime der Tonika, dann bringt er, die Sekunden in Terzen abgeändert, die zweite Note eine Quarte, und die dritte wieder eine Quinte tiefer (weil diese die Prime der Tonika sein mußte), worauf er dann regelrecht zur Prime der Dominante fortschreitet. Obgleich der Gefährte, statt der Terz, b — d, auch die Sekunde, b — c, hätte bringen können: so wurde doch jene Fortschreitung der harmonischen Begleitung, und im Gegensatze

des bessern Gesanges wegen, so wie auch den Hauptregeln entsprechend, vorgezogen; indem sich nur wechselsweise die Primen der Tonika und der Dominante einander antworten, jene Töne aber gewöhnlich in der Dominante nachgebracht werden.

Der Führer bei 6 beginnt mit der Prime der Tonika, von welcher er zur Prime der Dominante schreitet; der Gefährte mußte dieses mit der Prime der Dominante beantworten, und von dieser zur Prime der Tonika übergehen. Hierdurch wurde der Quintensprung, in der kleinen Hälfte der Oktave, in einen Quartensprung abgeändert; und außerdem mußte auch in derselben Hälfte, wenn der Gefährte in der richtigen Tonart, in der Dominante, moduliren sollte, der Gesang abgekürzt werden, welches hier mit der dritten Note geschehen ist. Was übrigens den Zusatz betrifft, der hier statt findet: so gilt davon eben dasselbe, was oben gesagt ist.

In dem Gefährten bei 7 ist mit dem ersten Sechzehntheile des vierten Achtels, im dritten Takte, der Gesang abgekürzt worden; damit das Thema in seiner wahren Gestalt, und regelrecht in der Dominante, nachgebracht werden konnte.

Der Führer bei 8 fängt mit der Prime der Dominante an, schreitet von dieser zur Terz, und dann zur Prime der Tonika; und schließt mit der Terz, nachdem er ganz in derselben modulirt hat. Wie der Gefährte dieses zu beantworten habe, wird jetzt ein Jeder leicht finden können.

Der Führer bei 9 schreitet anfangs stufenweise fort und modulirt ganz in der Tonika; der Gefährte konnte daher, wenn er die Antwort richtig bringen sollte, nur eine Quinte höher geschrieben werden.

Bei 10 bringt der Gefährte die Antwort in der Unterquarte, beginnt mit derselben aber schon da, wo der Führer das Thema noch nicht ganz vollendet hatte. Dies durfte aber, wie schon weiter oben gesagt, deshalb geschehen, weil das Einsetzen auf diese Weise natürlich und ungezwungen erschien.

Die Sekundenfortschreitungen der ersten Note des Führers bei 11 und 12 mußten im Gefährten — den weiter oben aufgestellten Hauptregeln entsprechend — durch Terzenfortschreitungen beantwortet werden.

Bei 13 beginnt der Führer mit der Prime der Tonika, und schreitet von dieser zur Prime der Dominante; der Gefährte konnte dieses nur mit der Prime der Dominante, und von dieser zur Prime der Tonika schreitend, beantworten. Um aber nun die Antwort in der Dominante zu bringen, war es nöthig, die Sekundenfortschreitung des Führers, von der zweiten zur dritten Note, in eine Terzenfortschreitung abzuändern.

Bei 14 findet das Gegentheil statt: denn hier mußte die Fortschreitung der Terz in die der Sekunde abgeändert werden, wenn der Gefährte die Antwort in der Dominante nachbringen sollte. Es ist übrigens schon mehrmal gesagt worden: daß die erste Note des Thema's verlängert oder verkürzt nachgebracht werden könnte, sobald nämlich dadurch die Fortschreitung des nachfolgenden Gesanges nicht gestört, oder das Einsetzen der nächsten Stimme dadurch deutlicher und hervortretender würde. Die erste Note der dritten Stimme ist daher bei a verlängert worden, damit sich die None, in der Mittelstimme, erst auf ihr auflösen mögte. Sie konnte jedoch auch so, wie bei b genommen werden.

Bei 15 mussте die Sekundenfortschreitung des Führers, von der ersten zur zweiten Note, im Gefährten, aus bewußten Gründen, in eine Terzenfortschreitung abgeändert werden.

Der Dux bei 16 modulirt in der Tonika; der Comes konnte daher den Gesang Note für Note in der Quinte nachbringen.

Bei 17 ist das Thema zu kurz, als daß der Gefährte den Gesang desselben rein in der Dominante hätte nachbringen können. Um daher die Tonart nicht zu stören, war es nöthig, daß dieser die Terz der Dominante erhöht beantwortete; ob er gleich statt cis, c hätte bekommen sollen; indem der Führer von der Terz zur Prime der Tonika, und von dieser zur Prime der Dominante fortschritt; wo mithin der Gefährte die Antwort so hätte nachbringen sollen: daß er von der Terz der Dominante zur Prime, und von dieser zur Prime der Tonika fortgeschritten wäre.

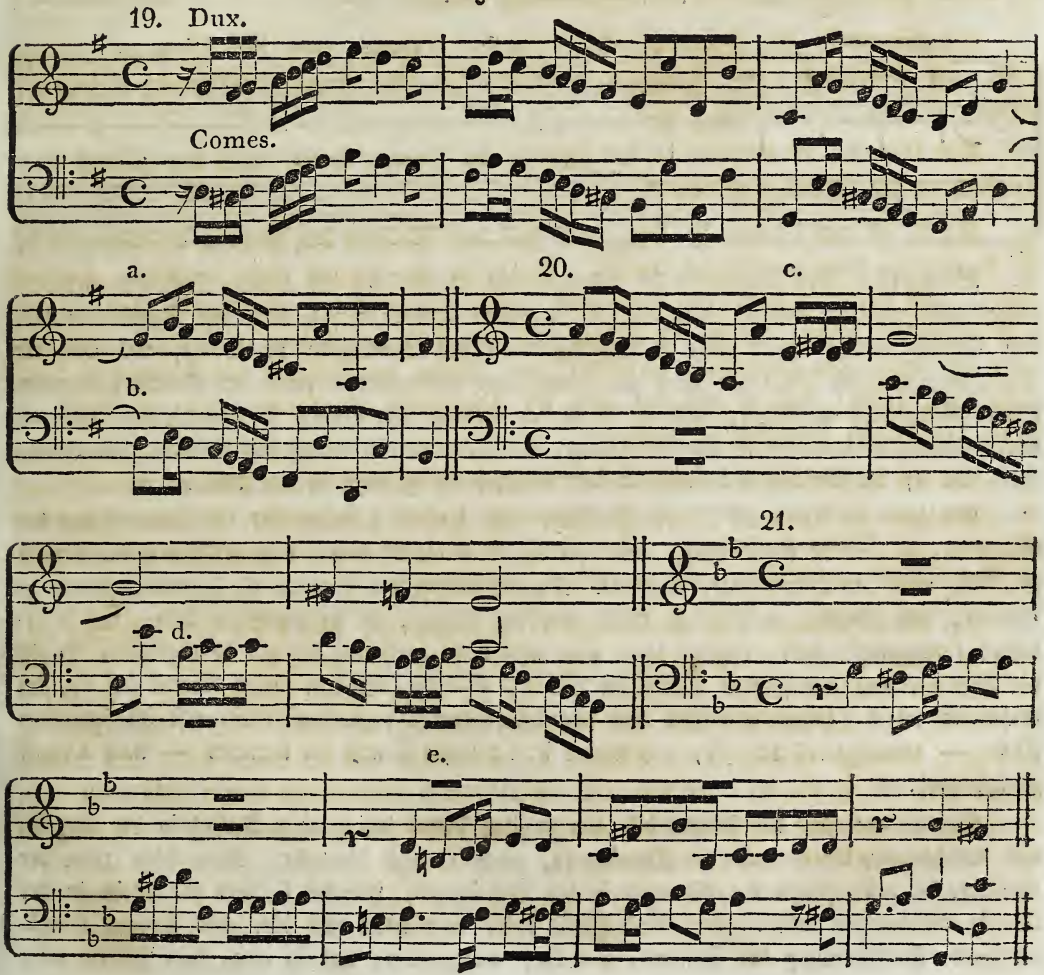
Bei 18 beantwortet der Gefährte den Gesang des Führers in der Oktave, worauf dann ein Zusatz gemacht wird, der nach der Dominante hinleitet; in welcher die darauf folgenden Stimmen das Thema nachbringen. Der Zusatz ist übrigens aus der Gegenharmonie, welche die Unterstimme eine Quarte tiefer nachbringt, entnommen.

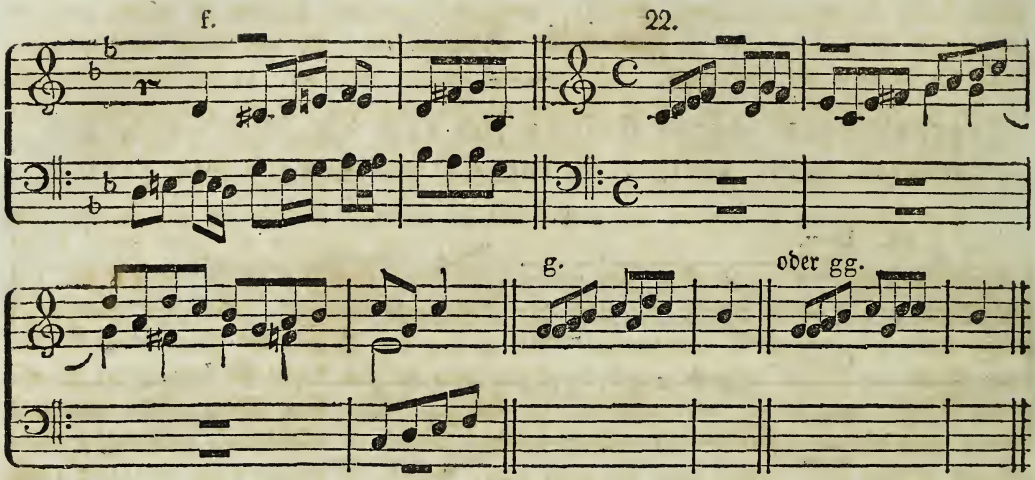
Um Wiederholungen oder Einförmigkeiten zu vermeiden, oder besser und bequemer einsetzen zu können, wird es oft nöthig, daß der Gefährte — wenn im Führer zu Ende des Thema's der Diskantschluß ꝛc. vorkommt — mit der leeren Quinte einsetze, wie z. B. bei c in No. 6, 10, 13 und 16; oder mit der leeren Oktave, wie bei d in No. 14. Oder es wird auch bisweilen nöthig, zum Schlusse des Gefährten mit der leeren Prime das Thema zu endigen, wie z. B. bei e in No. 13. Die dadurch entstandenen Leeren sucht man dann wo möglich durch die nachschlagenden Terzen des Grundtones zu decken; wie es auch an mehrern der angeführten Stellen geschehen ist.

## Zweites Kapitel.

Fugenthemata, deren Gesang sich nach der Dominante hinwendet, oder durch eine kurze Einleitung dahin geht.

§. 277.






Bemerk. Der Dux bei 19 modulirt bis zu Anfang des vierten Taktes in der Tonika; vom zweiten Achtel dieses Taktes hingegen wendet er sich nach der Dominante hin. Der Comes mußte daher eben so viel Takte in der Dominante moduliren, und von der Stelle an, wo sich der Dux nach der Dominante hinwendete, nach der Tonika übergehen. Sollte aber dieses geschehen, und die Lage der ganzen und halben Töne auch von hier an wieder richtig erscheinen: so war es nöthig, die Terzenfortschreitung des Führers, im vierten Takte bei a, im Gefährten in eine Sekundenfortschreitung abzuändern, wie bei b.

Nachdem der Dux bei 20 die Tonleiter von Amoll gebracht hat, schreitet er von der Prime der Tonika in die Oktave, und von dieser in die Quinte; von welcher er dann nach Emoll, nach der Dominante, übergeht. Darauf bringt der Comes die Tonleiter ebenso in Emoll, und schreitet, auf gleiche Weise wie der Führer, in harmonischen Tönen des E Akkordes sprungweise fort. Damit dieser aber nun nicht nach der Tonart D modulire: so ist die Fortschreitung des ganzen Tones im Führer, e—fis (auf dem letzten Viertel bei c), im Gefährten bei d, in einen halben Ton abgeändert worden; worauf dann erst im folgenden Takte — vermöge des Zusatzes, um wieder in die rechte Tonart zu kommen — nach Amoll geleitet wird.

Bei 21 modulirt der Führer bis zum zweiten Achtel des zweiten Taktes in der Tonika, mit welchem er dann nach der Dominante, nach Dmoll übergeht. Nun hätte zwar der Gefährte die erste Hälfte des Thema's in der Dominante, wie bei f, und die zweite in der Tonika nachbringen sollen. Auf diese Weise wäre aber nicht nur die, das Thema charakterisirende Fortschreitung des Tritons, c—fis, ausgefallen, und in eine, dem Führer nicht

entsprechende Terzenfortschreitung, d—fis, verwandelt worden; sondern es würde auch die harmonische Begleitung nicht so mannichfaltig erschienen sein. Es war daher wohl vorzuziehen, die Antwort des Gefährten, gleich von der zweiten Note an, in der Unterdominante, wie bei e, nachzubringen. — Daß übrigens die Fortschreitung des hier vorkommenden Tritones statt finden darf, ist wohl noch einem Jeden bekannt; indem das cis im Führer statt der harmonischen Note d, und das fis im Gefährten, statt der Note g steht.

Das Thema bei 22 beginnt mit der Prime der Tonika; schreitet bis zur Quinte, die größere Hälfte der Oktave hindurch, stufenweise fort; und modulirt bis zum ersten Achtel des zweiten Taktes in der Tonika, von wo es dann durch eine Einleitung — die aus den drei Noten c — e — fis besteht — nach der Dominante übergeht. Nach der Hauptregel müßte dieses der Gefährte so beantworten: daß er nun den Gesang des Führers in der kleinern Hälfte der Oktave abkürzte, und die Töne vom sechsten Achtel an erst in der Dominante brächte, wie bei g, oder auch so, wie bei gg. Auf diese Weise würde aber das Thema nicht nur an seiner Gestalt verloren haben, sondern es würde auch ganz falsch nachgebracht worden sein; indem dann der halbe Ton, welcher im Führer vom dritten zum vierten Achtel vorkam, hier im Gefährten vom vierten zum fünften Achtel statt gefunden hätte. So wären jedoch im Gefährten die ganzen und halben Töne nicht wieder da vorgekommen, wo sie im Führer vorkamen: und mithin wäre auch die Antwort des Gefährten falsch. Sollten daher die ganzen und halben Töne richtig erscheinen; so mußte die Antwort so sein, wie sie bei 22 vorkommt. — Darauf ist aber übrigens schon weiter oben aufmerksam gemacht worden, und es wird, in späterfolgenden besondern Bemerkungen, s. §. 280., auch noch Einiges darüber gesagt werden. — Nachdem nun der Führer bis zum ersten Achtel des zweiten Taktes in der Tonika modulirt hat, erfolgt die Einleitung nach der Dominante, und zwar in der größern Hälfte der Oktave; welche in der kleinern, nach der oben aufgestellten Hauptregel, richtig beantwortet wird. — Man suche übrigens die Themata wo möglich so zu bilden, daß sie keiner Einleitung bedürfen; weil in solchen ein Einschnitt weniger vorkommt.

---

**Woraus kann man aber erkennen, ob ein Thema richtig beantwortet sei?**

Als Beispiel diene uns hierzu das so eben besprochene Thema nebst seiner Beantwortung.

Daß die Antwort des bei 22 aufgestellten Thema's richtig sei, erhellet aus Folgendem:

1) weil das Thema, welches der Führer mit der Prime der Tonika beginnt, vom Gefährten in derselben Gestalt, und mit der Prime der Dominante anfangend, beantwortet ist;

2) weil der Führer das Thema mit der Terz der Tonika, und der Gefährte die Antwort mit der der Dominante schließt;

3) weil die Einleitung des Führers von der Prime der Tonika bis zur Prime der Dominante, und die des Gefährten von der Prime der Dominante stufenweise bis zur Prime der Tonika fortschreitet;

4) weil in keiner falschen Tonart modulirt worden ist; und

5) vorzüglich weil die Lage der ganzen und halben Töne auf denselben Notenstufen, im Gefährten eben so, wie im Führer, statt findet.

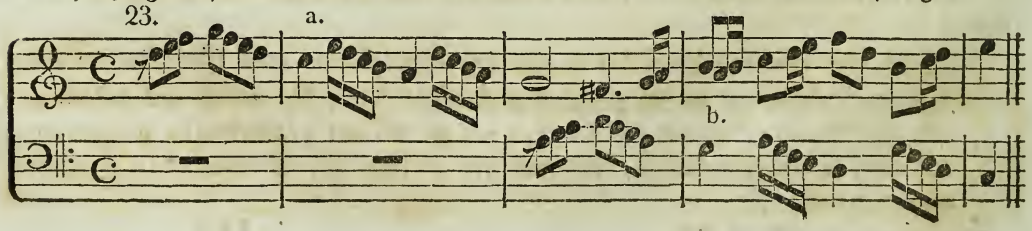
## Drittes Kapitel.

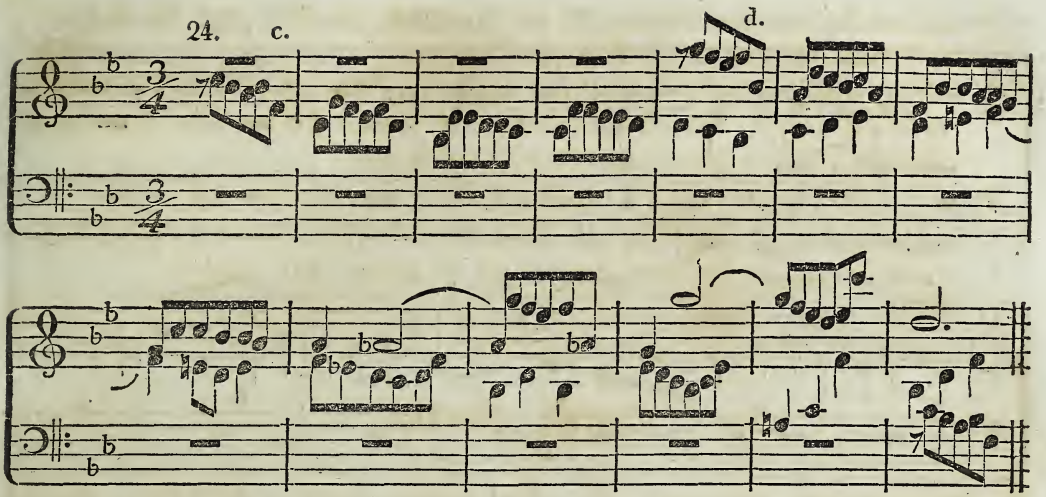
### Fugenthemata, die mit der Sekunde, Terz, Quarte, Sexte und Septime der Tonleiter anfangen.

§. 278.

Obgleich durch das Einsetzen eines Fugenthema's mit der Prime der Tonika oder der Dominante, und durch die nachfolgende Antwort gleich zu Anfange des Stückes die Tonart bestimmt angezeigt wird: so ist es doch auch erlaubt, Fugenthemata mit einem jeden beliebigen Intervalle der Tonleiter anzufangen. Bei solchen Thematen wird man aber wohl ebenfalls die Tonart, woraus die Fuge geht, so wie auch die richtige Antwort nicht leicht verfehlen können: sobald man nur a) die Vorzeichnung, b) die Melodie des Thema's selbst, und endlich c) das Intervall, mit welchem der Führer beginnt, gehörig beachtet — indem man aus der Vorzeichnung die Tonleiter, aus der Melodie des Thema's die Dur- oder Moll-Tonart, und aus dem Intervalle denjenigen Ton, mit welchem das Einsetzen der Antwort erfolgen soll, gewiß ersehen kann. Z. B.

a) Fugenthemata, die mit der Sekunde der Tonleiter anfangen.



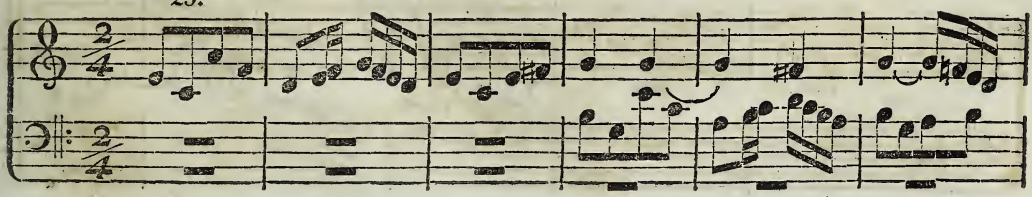



Bemerk. Der Führer bei 23 beginnt mit der Sekunde der Tonleiter, und modulirt bis zum zweiten Viertel des zweiten Taktes in der Tonika, von wo er dann zur Dominante übergeht; der Gefährte beantwortet daher die erste Hälfte des Thema's in der Dominante, und die zweite in der Tonika. Um aber dahin gehen und nun die Antwort, statt einer Quarte, eine Quinte tiefer bringen zu können, war es nöthig, die Terzenfortschreitung des Führers, bei a, im Gefährten in eine Sekundenfortschreitung abzuändern, wie bei b.

Die vier ersten Noten des Führers bei 24 sind figurirte Töne, und stehen statt der Hauptnote b, statt der Prime der Tonika; von welcher zur Prime der Dominante, und von dieser zur Terz der Tonika geschritten wird. Diese Fortschreitungen mußten aber, nach §. 274, so beantwortet werden: daß der Gefährte von der Prime der Dominante zur Prime der Tonika, und von dieser zur Terz der Dominante schritt; woher denn auch aus der Quarte des Führers, bei c, im Gefährten eine Quinte, wie bei d, so wie aus der Terz eine Sekunde wurde.

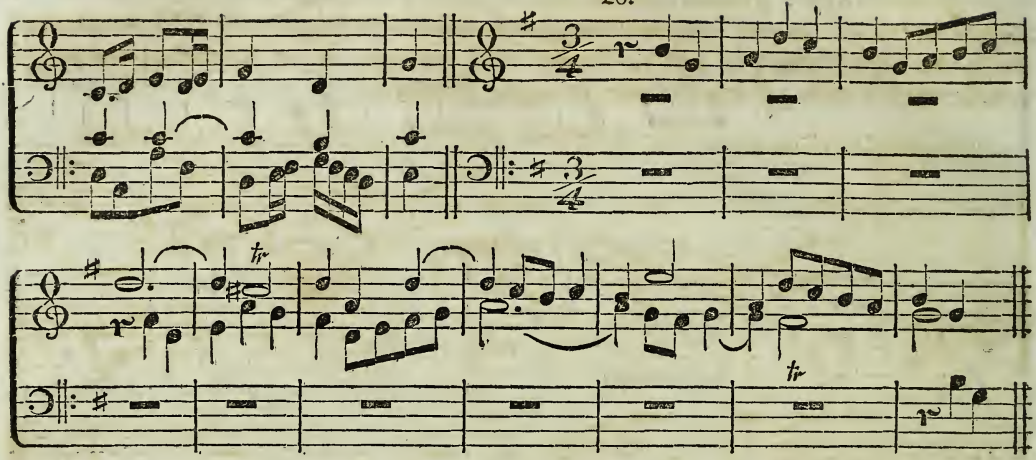
b) Fugenthemata, die mit der Terz der Tonleiter anfangen.

25.



*

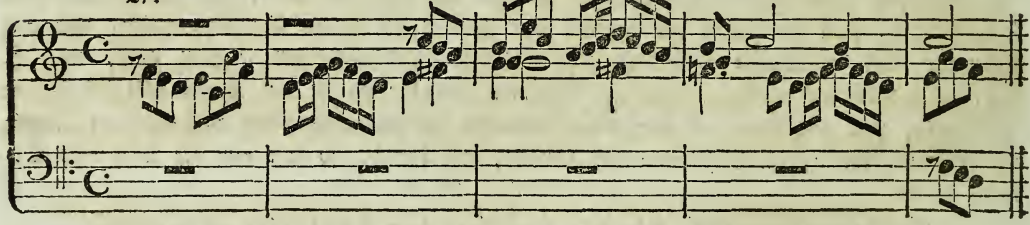
26.



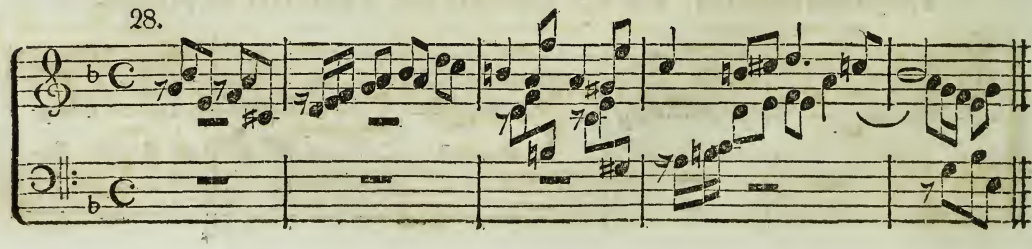
Bemerk. Die Themata bei 25 und 26 moduliren ganz in der Tonika, setzen mit der Terz ein, und schließen mit derselben; der Gefährte hatte daher die Antwort in der Dominante zu bringen, und mit der Terz derselben anzufangen und zu schließen. — Ueber die Einleitung bei 25, und über den Zusatz bei 26 ist übrigens weiter oben schon hinlänglich gesprochen worden.

c) Fugenthemata, die mit der Quarte der Tonleiter anfangen.

27.



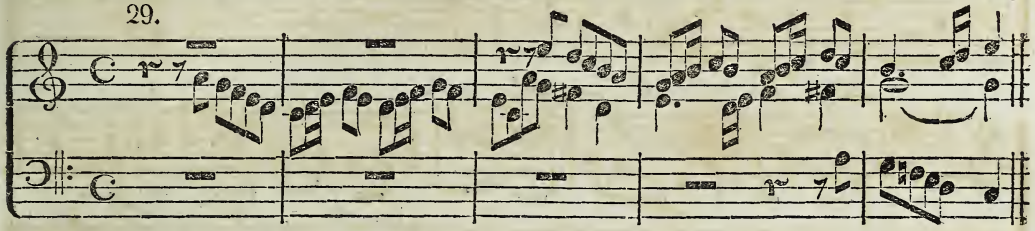
28.



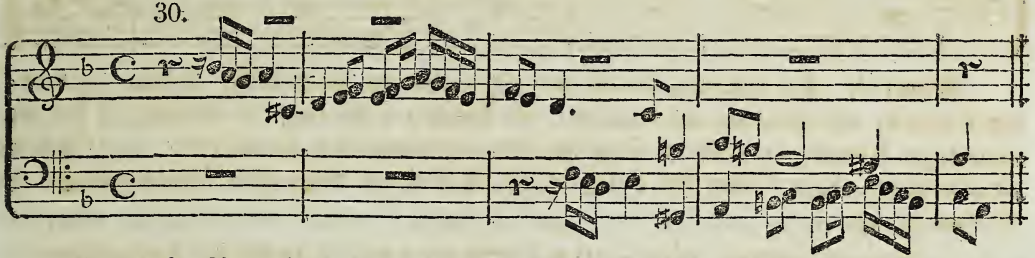
Bemerk. Die Themata, welche mit der Quarte der Tonleiter anfangen und in der Tonika moduliren, braucht man nur eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer zu schreiben, wie z. B. bei 27 und 28; und die Antwort wird alsdann, in der Dominante modulirend, und in deren Quarte anfangend, jederzeit richtig erscheinen.

d) Fugenthemata, die mit der Sexte der Tonleiter anfangen.

29.



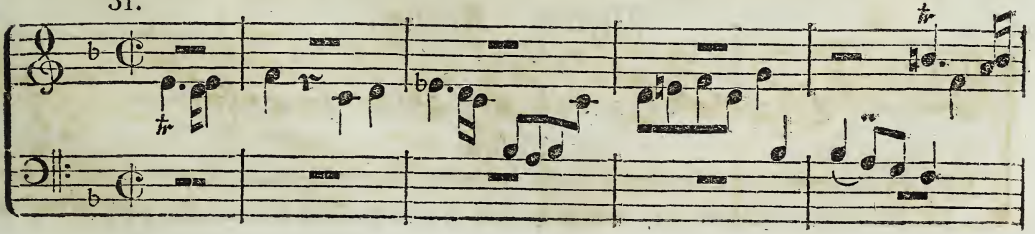
30.

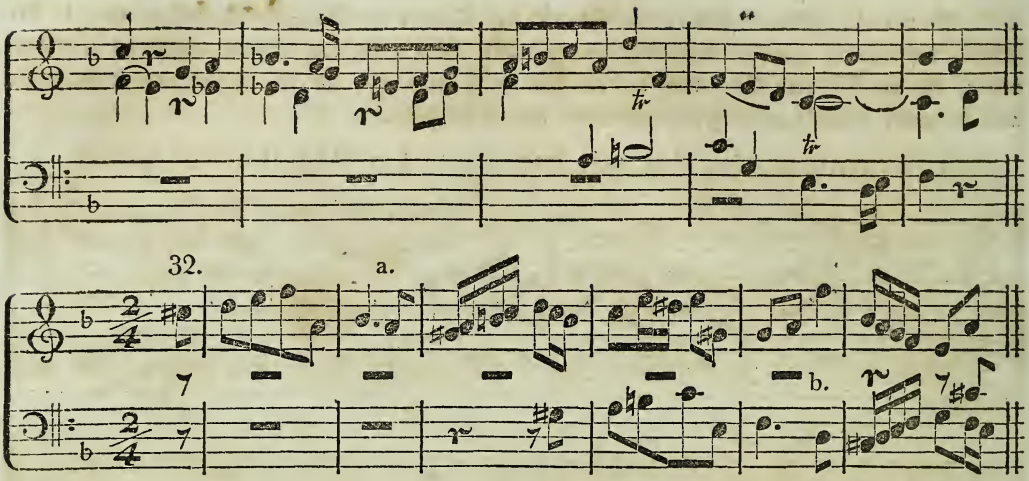


Bemerk. Auch diese Themata, welche mit der Sexte der Tonleiter anfangen, und in der Tonika ꝛc. moduliren, brauchen ebenfalls nur eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer geschrieben zu werden, wie z. B. bei 29 und 30, wenn der Gefährte die richtige Antwort bekommen soll; indem nur selten Fälle vorkommen, wo der Gefährte die Antwort, statt in der Dominante, in der Unterdominante, also einen Ton tiefer nachzubringen hätte, wenn in der rechten Tonart geblieben, und die Lage der ganzen und halben Töne richtig beachtet werden soll.

e) Fugenthemata, die mit der Septime der Tonleiter anfangen.

31.






Bemerk. Da das Thema bei 31 nicht ganz in der Tonika, sondern im dritten Takte auch in der Unterdominante modulirt: so konnte der Gefährte den Gesang des Führers, wenn letzterer richtig, und in keiner falschen Tonart beantwortet werden sollte, nicht anders, als eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer, also in der Dominante, nachbringen.

Indem der Gefährte bei 32 die Stelle des Führers, welche in der Tonika modulirte, in der Dominante, und die, welche in der Dominante vorkam, in der Tonika zu beantworten hatte: so mußte die Sekundenfortschreitung des Führers, bei a, im Gefährten in eine Terzenfortschreitung abgeändert werden, wie bei b; um dadurch wieder in die Tonika zu kommen. Hätte man dieses nicht thun, sondern den Gesang des Führers bis zu Ende des Thema's in der Dominante beantworten wollen: so würde man, statt nach Dmoll, nach Emoll, also in eine falsche Tonart, gekommen sein.

## Viertes Kapitel.

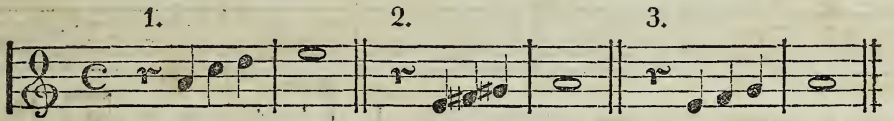
### Fugenthemata nach den alten Tonarten.

§. 279.

Es ist schon in der neunzehnten Note des ersten Bandes, wo von den Tonarten der Alten die Rede war, gesagt: daß wir noch viele Choralmelodien haben, die ganz in diesen

Tonarten behandelt sind. Da man nun auch den Anfang einer solchen oder ähnlichen Melodie als Thema zu einem Vorspiele ꝛc., das fugenmäßig einsetzen, oder als Fuge behandelt werden sollte, kann wählen wollen; oder sich in Fugen, die von den Alten häufig in diesen Tonarten gebildet sind, mit der Einrichtung des Gefährten — der anders, als in den neuern Fugen einzusetzen und eingerichtet zu sein scheint — hinlänglich wird bekannt machen, oder endlich durch das Einsetzen des Gefährten die alte Tonart, woraus die Fuge gehen soll, genau bezeichnen wollen: so muß auch hier Anleitung gegeben werden, wie der Gefährte den Gesang des Führers nach diesen Tonarten zu beantworten habe. — Es mögte dieses wohl auch vorzüglich deshalb noch mit nöthig sein: weil man den Gefährten von manchem Thema, wenn er richtig werden soll, nur nach diesen Tonarten behandeln kann.

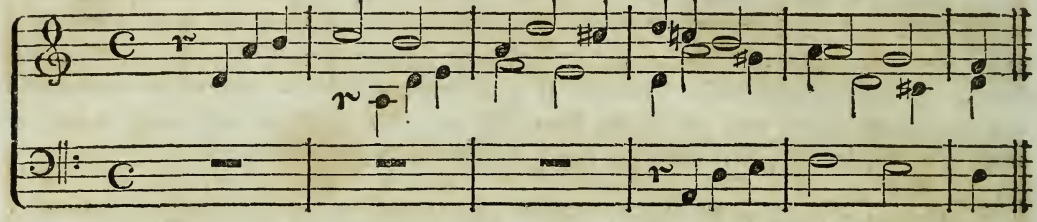
Gesetzt man wollte nachstehendes, bei 1 aufgeführtes Thema zum Führer einer Fuge wählen:



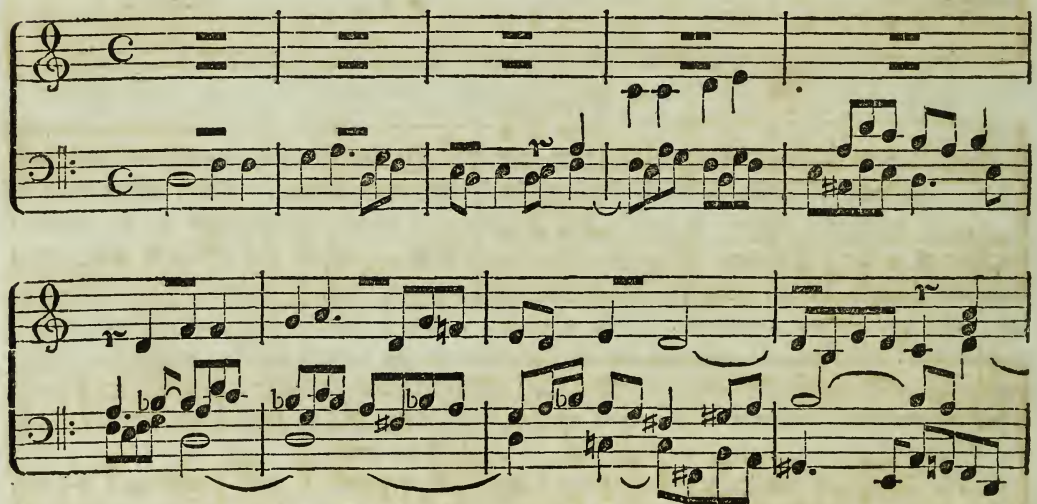

so könnte dieses — weil doch der Gefährte den Gesang des Führers ähnlich nachzubringen hat — nur nach der alten äolischen Tonart richtig behandelt werden. Denn wollte man es in Amoll moduliren lassen: so würde der Gefährte nur in den Tönen, wie bei 2, antworten können. Diese Antwort wäre aber keinesweges richtig; indem der Gefährte den ganzen Ton des Führers bei 1, von der dritten zur vierten Note, von d nach e, mit einem halben, mit gis — a, erwiederte. Soll aber der Gefährte den Gesang des Führers richtig nachbringen: so muß er nicht nur die Fortschreitungen der ganzen Töne, welche im Führer von der zweiten zur dritten, und von dieser zur vierten Note vorkommen, ebenfalls durch ganze Töne beantworten; sondern es ist auch nöthig, die Terzenfortschreitung des Führers, von der ersten zur zweiten Note, im Gefährten in eine Sekundenfortschreitung abzuändern; weil jener das Thema in der größern Hälfte der Oktave von der Prime, mit Weglassung der Sekunde, bis zur Quinte bringt, welches dieser nun in der kleinern stufenweise fortschreitend zu beantworten hat. Durch die Terzenfortschreitung von a nach c entsteht aber im Führer, wenn man den dazwischenliegenden Ton, h, durchgehen läßt, von h nach c eine Sekundenfortschreitung von einem halben Tone; welche im Gefährten, von der ersten zur zweiten Note, auch mit einem halben Tone zu beantworten ist. Es kann daher die Antwort des bei 1 aufgeführten Thema's nicht anders, als wie bei 3 statt finden: wenn sie richtig werden, d. h. wenn sie die Lage der ganzen und halben Töne auch da wiederbringen soll, wo sie im Führer vorkamen.

So wie sich nun dieses Thema nur, nach der äolischen Tonart behandelt, richtig beantworten läßt: so auch lassen sich mehrere andere nur in der oder jener der alten Tonarten richtig beantworten und behandeln. Es wird daher nöthig sein, jetzt solche Themata aufzustellen, und dabei die alten Tonarten zu Hülfe zu nehmen. Z. B.

a.

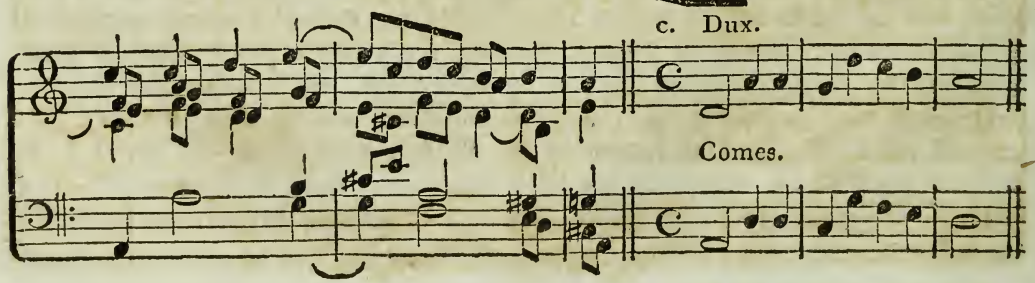


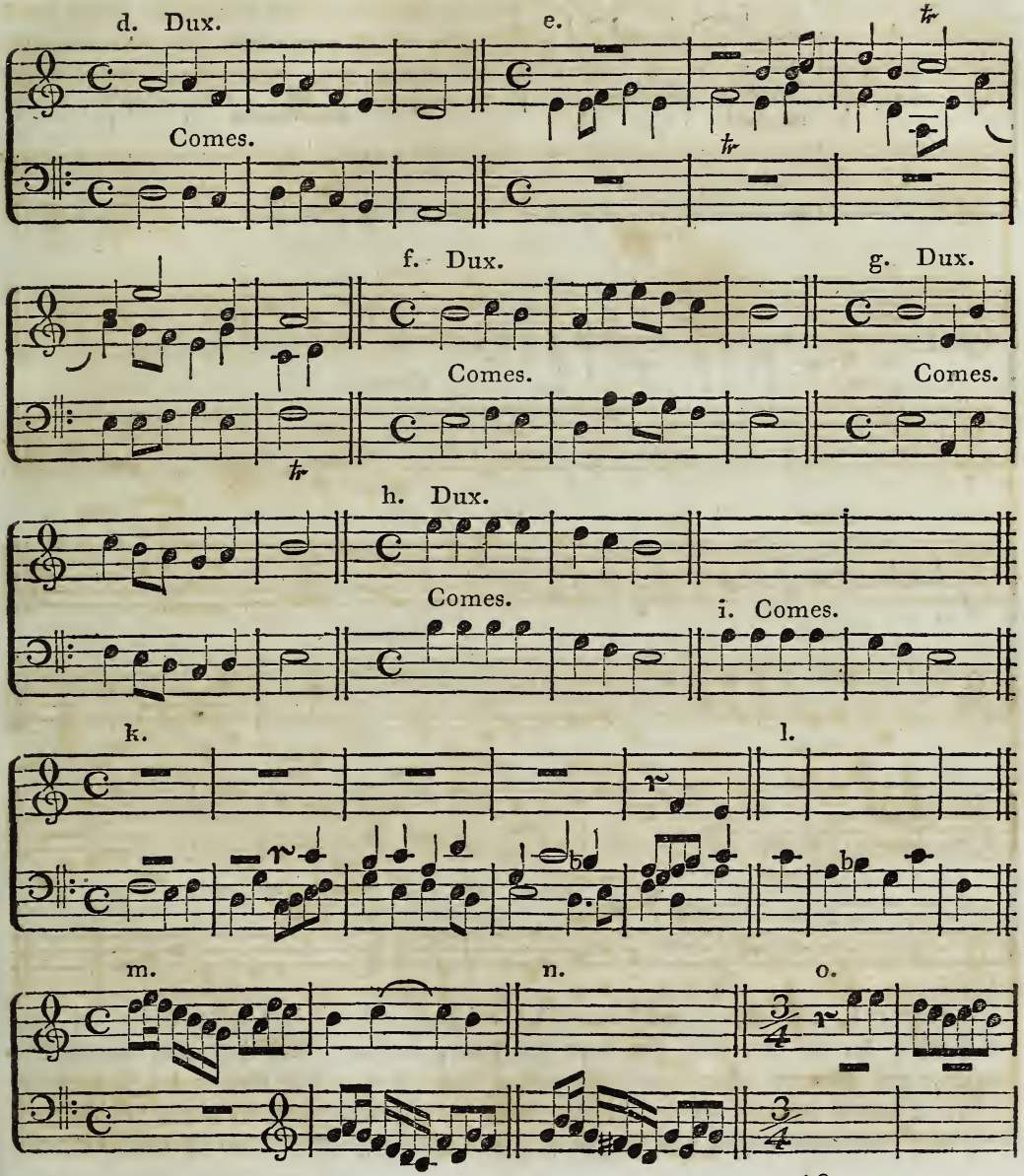
b.

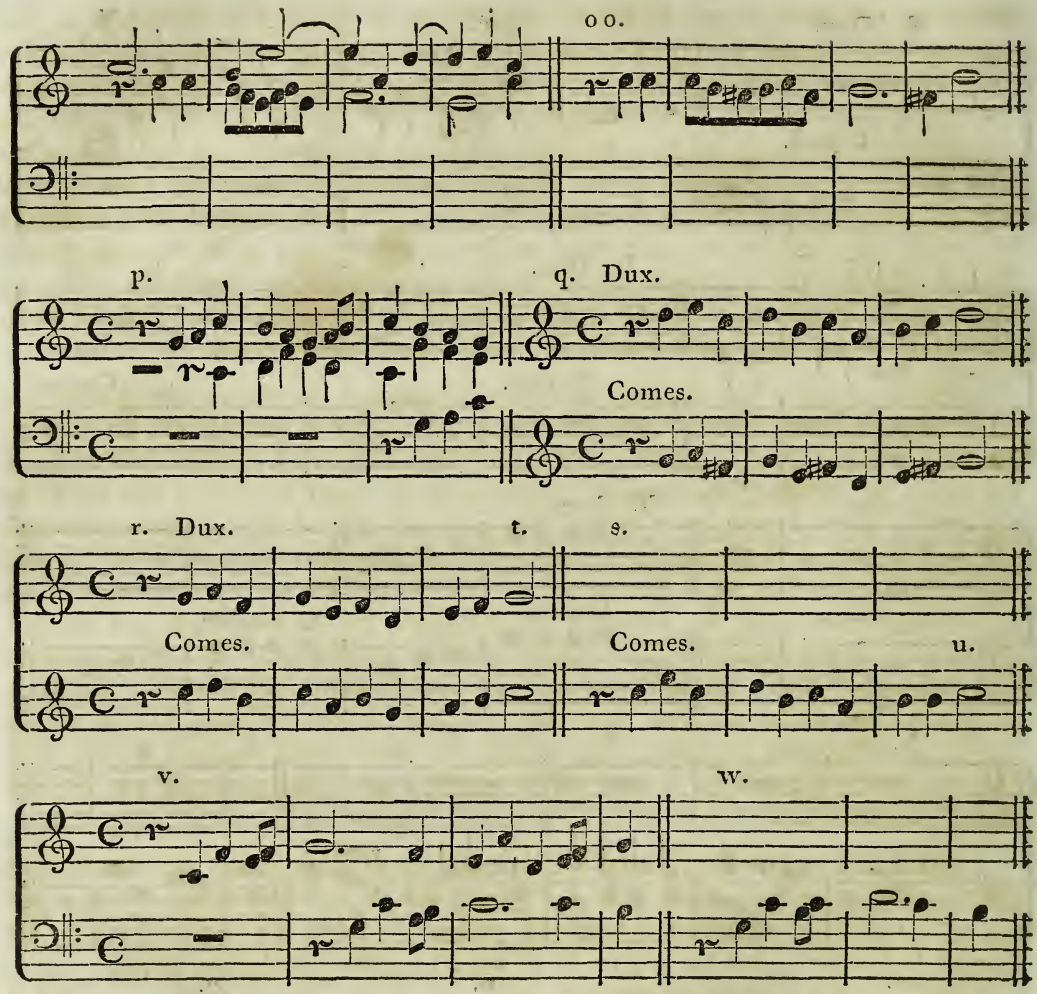


c. Dux.

Comes.




d. Dux.
Comes.
e.
f. Dux.
Comes.
g. Dux.
Comes.
h. Dux.
Comes.
i. Comes.
k.
l.
m.
n.
o.




Bemerk. Das Thema des Führers bei a schließt erst mit dem ersten Viertel des dritten Taktes; der Gefährte tritt aber schon früher ein, welches, nach den oben aufgestellten Regeln, aus Gründen mitunter geschieht und geschehen darf. Der Gesang des Führers bei a, b, c und d modulirt in der dorischen Tonart; es konnte daher auch hier der Gefährte ganz nach den früher aufgestellten Regeln eingerichtet werden. Was aber die kontrapunktische

Begleitung des Gefährten und der Wiederschläge betrifft, so ist dabei zu berücksichtigen: vorzüglich mit darauf zu sehen, daß man, so viel wie möglich, der Tonart treu modulire, d. h. daß man unsere jetzigen Tonarten mit ihren eigenthümlichen Vorzeichnungen nicht zu sehr hervortreten lasse, und dadurch vielleicht die alten ganz verdunkele oder unkenntlich mache. Diese Vorzeichnungen dürfen aber auch bei der harmonischen Begleitung des Gefährten und der Wiederschläge nicht ganz ausfallen, wenn die Modulation nicht steif und übellautend werden soll. — Daß es übrigens wohl überflüssig sein mögte, jetzt noch darauf aufmerksam machen zu wollen „daß z. B. der Gefährte den Theil des Führers bei a, welcher in der Tonika modulirt, in der Dominante, und den, welcher in der Dominante modulirt, in der Tonika zu beantworten habe ꝛc." läßt sich wohl, nachdem so oft die Rede davon gewesen ist, mit Bestimmtheit annehmen.

Bei e, f und g sind Beispiele der phrygischen Tonart aufgeführt, von welchen das bei f nicht mit unserm Amoll verwechselt werden darf: denn in diesem könnte der Gefährte nur dann mit dem Tone e eintreten, wenn der Führer nicht mit h, sondern mit a begonnen hätte; in der phrygischen Tonart hingegen muß er, wenn der Führer mit der Prime der Tonika, mit e beginnt — nach den oben gegebenen und auf alle Fugen anzuwendenden Hauptregeln — die Antwort mit h anfangend nachbringen; setzt er mit h ein, so muß der Gefährte diesen Ton mit e beantworten ꝛc. So ist auch bei den andern alten Tonarten zu verfahren: wenn man sie, hinsichtlich des Anfangens der Antwort, nicht mit einander, oder mit den neuern verwechseln, und vielleicht unrichtig einsetzen will. Wenn auch mitunter Fälle vorkommen sollten, wo durch das Einsetzen und Antworten des Gefährten nicht gegen die Tonart, aus welcher die Fuge gehen soll, gestritten würde: so könnte sie doch dadurch entweder zu unbestimmt angegeben, oder vielleicht eine andere damit bezeichnet werden. So würde z. B. der Gefährte bei h nach der phrygischen, bei i hingegen nach der äolischen Tonart eingerichtet sein.

Bei k und m sind Beispiele der lydischen und mixolydischen Tonart mit der richtigen Beantwortung aufgeführt. Hätte man das Thema von k in unserm jetzigen Fdur, und das von m in Gdur modulirend beantworten wollen: so würde der Gefährte von k die Antwort so wie bei l, und der von m sie so wie bei n haben nachbringen müssen.

Eben so würde auch in dem Beispiele bei o — welches nach der äolischen Tonart behandelt ist — der Gefährte, nach unserm Amoll, den Gesang des Führers in der Dominante, auf die Weise wie bei oo, zu beantworten haben.

In dem Beispiele bei p, welches nach der jonischen Tonart gebildet ist, setzt eigentlich der Gefährte mit dem wirklichen Thema ein, und der Führer übernimmt darauf die Stelle

*

des Gefährten. Es ist daher hier nöthig, darauf aufmerksam zu machen: daß es bei solchen und ähnlichen Thematen, wo der Führer und Gefährte in derselben Tonart bleiben, überhaupt ganz gleich gilt, welche der beiden Stimmen mit dem Fugenthema beginnt.

Anmerk. Man vergleiche hiermit die Bemerkung 3 des folgenden Paragraphen. Sehr oft findet man auch Fugen, deren Themata und Gefährten nach den alten Tonarten gebildet und beantwortet sind, und doch in den neuern zu moduliren scheinen. Will man von diesen die ursprünglichen Tonarten, aus welchen sie gebildet sind, auffinden: so muß man die Themata und Gefährten so versetzen, daß ihr Gesang, ohne Versetzungszeichen, in den alten Tonarten dieselbe Lage der ganzen und halben Töne, so wie auch alle Intervalle, hinsichtlich ihrer Bestimmung, auf denselben Stufen eben so wieder bekommt, wie in der Tonart, in welche sie versetzt sind. So ist z. B. das Thema bei q aus der jonischen Tonart gebildet und darnach beantwortet, aber nach G dur versetzt. Bringen wir es wieder zurück in seine ursprüngliche Tonart, so wird es so erscheinen, wie bei r.

Letzteres Thema gibt Veranlassung, hier bei den alten Tonarten noch schließlich zu bemerken: daß der Gefährte bei manchem Thema, das nach den alten Tonarten gebildet ist, den Gesang des Führers, hinsichtlich der Lage der ganzen und halben Töne, nicht immer ganz ähnlich nachbringen kann, wenn er der Tonart treu bleiben soll. Dieses ist z. B. der Fall in dem obigen Satze bei r. Hier bringt nämlich der Gefährte den Gesang des Führers nicht ganz ähnlich nach; indem die ganzen und halben Töne ꝛc. nicht wieder da vorkommen, wo sie der Führer hatte. Um jedoch die Antwort ähnlicher zu bekommen, darf man nur den Gefährten so nehmen wie bei s; obgleich dann auch noch die Fortschreitung seines vorletzten Tones, bei u, nur einen halben, die des Führers, bei t, hingegen einen ganzen Ton beträgt; was aber, auch selbst bei Anwendung eines Versetzungszeichens, hier nicht abgeändert werden könnte.

In dem Beispiele bei v — welches ebenfalls nach der jonischen Tonart behandelt ist — würde der Gefährte, nach unserm C dur, den Gesang des Führers in der Dominante, wie bei w, zu beantworten haben; indem der Gesang des Führers, bei v, mit der ersten Note des dritten Taktes, auf der Terz der Tonika endigt; welches Intervall im Gefährten, nach den oben aufgestellten Hauptregeln, nothwendig die Terz der Dominante sein müßte, um streng in G dur, wie bei w, moduliren, und die ganzen und halben Töne des Führers richtig beantworten zu können. Dieses geschieht aber bei v nicht: denn der halbe Ton des Führers, e — f, auf dem vierten Viertel des ersten Taktes, wird im Gefährten mit a — h, also mit einem ganzen Tone beantwortet; damit nämlich die Tonart durch die Erhöhungszeichen in der Gegenharmonie nicht gestört werde.

# Fünftes Kapitel.

## Besondere Bemerkungen.

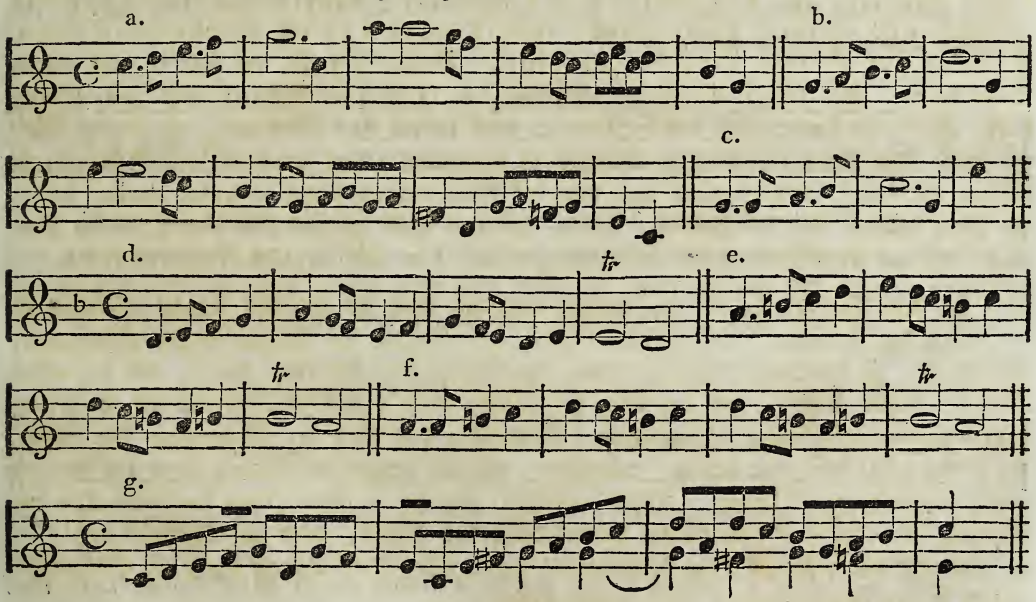
§. 280.

1) Es ist oben gesagt worden „daß die Prime der Dominante mit der Prime der Tonika beantwortet werden müsse"; in der Mitte mehrerer Thematen ist es jedoch nöthig, sie mit der Sekunde der Tonleiter zu beantworten. Dieses kann aber nur dann geschehen:

a) wenn dadurch keine fremde Modulation entsteht;

b) wenn der Gesang des Gefährten — stufen- oder sprungweise — entweder streng beantwortet, oder dadurch vielleicht eine steife Fortschreitung vermieden werden soll; und

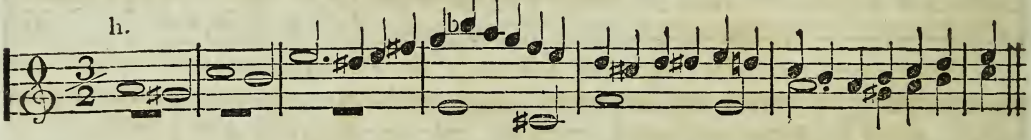
c) wenn der Führer durchaus in der Tonika modulirt, und der Gefährte die Antwort genau in der Dominante nachzubringen hat. Z. B.



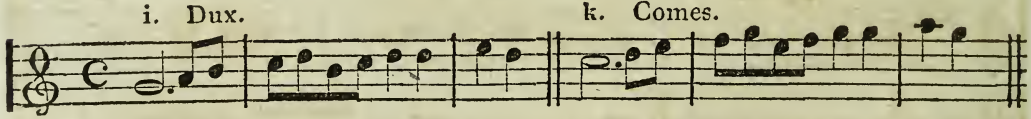

Der Führer bei a schreitet im zweiten Takte von der Prime der Dominante zur Prime der Tonika; der Gefährte hätte daher regelrecht eigentlich von der Prime der Tonika zur Prime der Dominante schreiten müssen, wie bei c. Um jedoch die Melodie

ganz ähnlich beantworten zu können, ist es dann auch erlaubt: die stufenweise Fortschreitung des Führers, wie z. B. im ersten Takte bei a, von dem Gefährten ganz ähnlich beantworten zu lassen, sobald dadurch die Tonart nicht gestört wird; welches auch hier der Fall ist. Dasselbe gilt auch vom ersten Takte des Thema's bei d, wo es sogar nöthig war, daß der Gefährte so fortschritt; denn hätte man ihn so, wie bei f fortschreiten lassen wollen: so würde dadurch die identische (die ähnliche und gleichmäßige) Fortschreitung des Führers im zweiten und dritten Takte — im dritten Takte wird nämlich der zweite Takt des Thema's eine Stufe tiefer nachgebracht — ganz verloren gegangen sein. — Das Thema bei g, welches eigentlich auch mit hierher gehört, ist schon oben §. 277. No. 22. mit den nöthigen Bemerkungen aufgeführt worden.

2) Um den Gesang des Führers möglichst treu nachzubringen, beantwortet man auch oft in der Quintenfuge einen größern oder kleinern Theil des Thema's — ja bisweilen das ganze Thema — in der Unterdominante, sobald dadurch die Haupttonart nicht verletzt wird, oder wenn man vielleicht gar durch die möglichst treue Antwort in der Dominante in eine falsche Tonart gerathen sollte. Z. B.




3) Man wird bisweilen Themata bekommen, bei welchen sich der Führer — um die Tonart genauer zu bestimmen und ihr treuer zu bleiben — besser zum Gefährten, als zum Führer eignet. Ist dies der Fall, so wird man wohl thun, beide mit einander zu vertauschen, und also lieber den Gefährten zum Führer und diesen zum Gefährten zu wählen. Z. B.




Der Gesang des Führers, bei i, welcher nach der jonischen Tonart eingerichtet ist, wird bei k vom Gefährten richtig beantwortet. Da aber der Führer diese Tonart nicht genau bezeichnet —, indem er auch in G dur moduliren könnte — so ist es besser: wenn man hier den Comes zum Dux, und diesen zum Comes macht; wodurch dann nicht nur die Tonart bestimmter angezeigt wird, sondern der Comes den Gesang, nach den früher aufgestellten Regeln, auch ungehindert eine Quinte höher richtig nachbringen kann. —. Hier

ist noch zu bemerken, daß das Thema auf dem schlechten Takttheile schließt; welches bisweilen, wie oben schon gesagt, in Gesangfugen ꝛc. einem weiblichen Reime zu Gefallen, vorkommen darf. — Was übrigens ein weiblicher Reim sei, und zu bedeuten habe, wird späterhin noch erörtert werden.

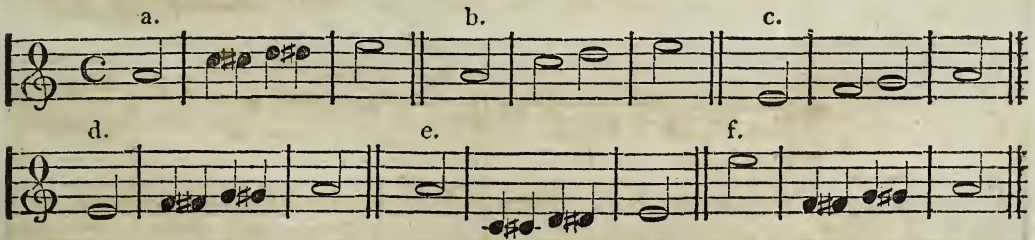
## Sechstes Kapitel.

### Chromatische Fugenthemata.

§. 281.

Schreitet ein Fugenthema in einem größern oder kleinern Theile der chromatischen Tonleiter fort: so wird es ein chromatisches Fugenthema genannt. Ob nun gleich die chromatischen Themata am besten zu Molltonarten geeignet sind: so können sie doch auch in den Durtonarten angewendet werden.

Will man aber auf eine leichte und untrügliche Art den Gefährten eines chromatischen Thema's finden, so wird dieses am besten dadurch geschehen: daß man die chromatischen Zeichen, welche im Führer vorkommen, wegläßt, und das Thema in die diatonische Leiter übersetzt. Hierauf sucht man nun, von dem auf diese Weise entstandenen Thema, den Gefährten, und bringt dann in diesem die chromatischen Töne da an, wo sie im Führer vorkamen; und so wird man die richtige Antwort des Gefährten erhalten. Z. B.

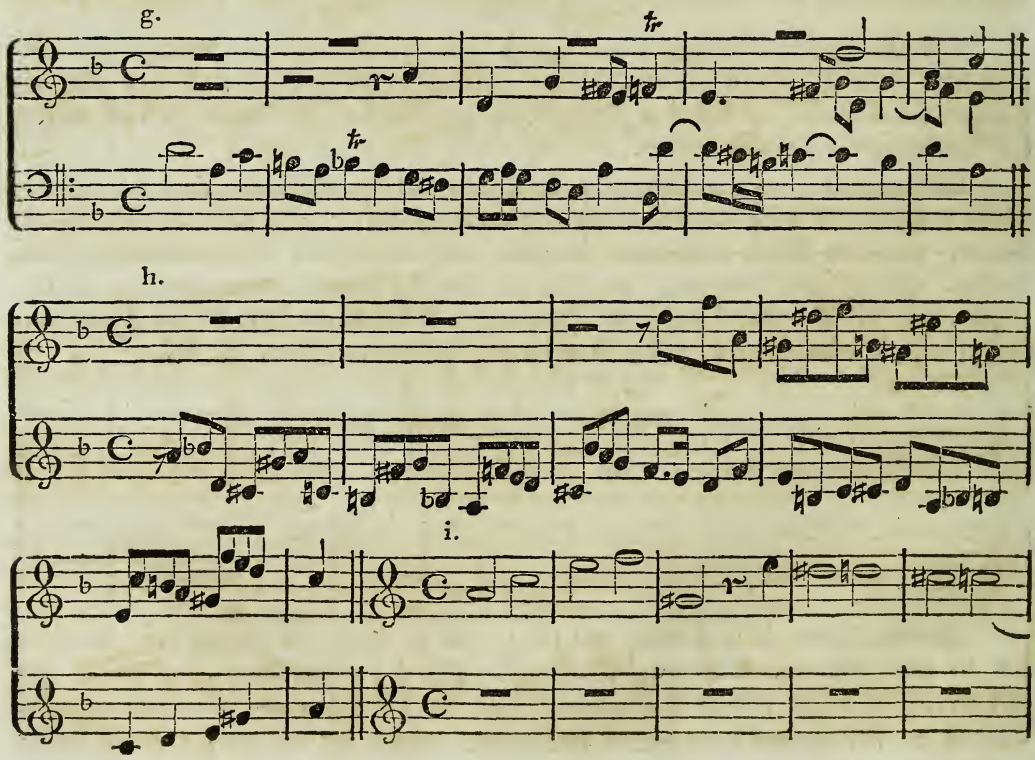


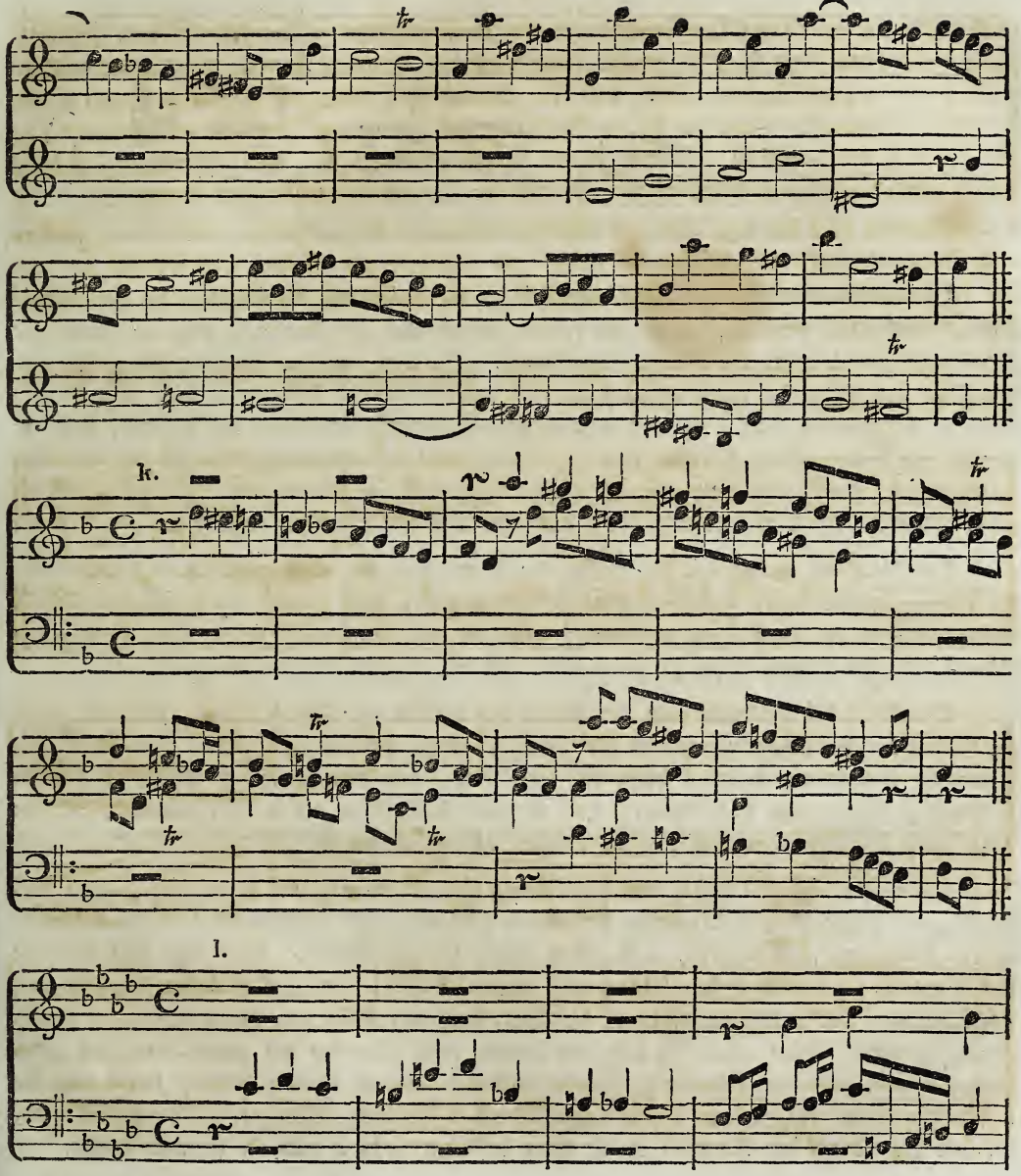

In dem Thema bei a kommen auf der C und D Stufe die chromatischen Töne cis und dis vor. Läßt man diese weg, so besteht der Führer aus den Tönen, wie bei b. Da aber der Führer in der größern Hälfte der Oktave, von der Prime — mit Weglassung der Sekunde — stufenweise bis zur Quinte fortschreitet; welches der Gefährte, von der Quinte

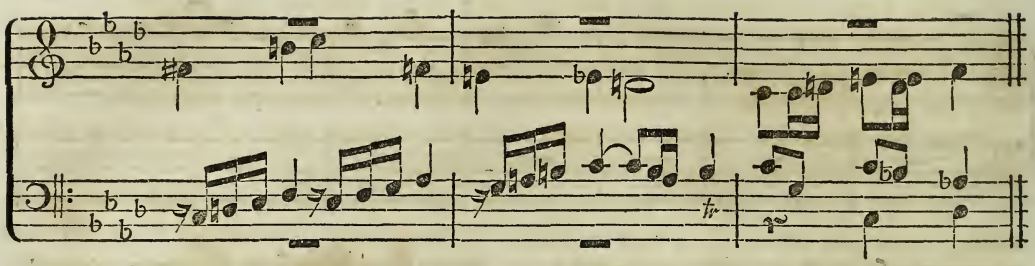
stufenweise bis zur Oktave fortschreitend, in der kleinern Hälfte zu beantworten hat: so könnte dieser, wie schon oben §. 279. gezeigt, nur nach der äolischen Tonart, die Antwort richtig so wie bei c nachbringen. Weil nun die chromatischen Töne im Führer auf der C und D Stufe vorkamen: so werden sie im Gefährten auf der F und G Stufe — weil hier f:g die Antwort von c:d ist — statt finden müssen, wie bei d. Den Gesang des Führers bei a würde mithin der Gefährte nur so, wie bei d, richtig beantworten können.

Schritte aber die erste Note des Thema's nicht eine Terz aufwärts, wie bei a, sondern eine Sexte abwärts, wie bei b: so müßte der Gefährte den Gesang des Führers so, wie bei f, beantworten; indem die Terz aufwärts in der Umkehrung die Sexte, und die Sekunde die Septime gibt. —

Zur nähern Erörterung mögen noch einige chromatische Fugenthemata mit den erforderlichen Bemerkungen hier einen Platz finden. Z. B.




k.
l.



Die beiden ersten Noten des Führers bei g, die Prime der Tonika und die der Dominante, mußte der Gefährte, nach den früher aufgestellten Hauptregeln, mit der Prime der Dominante und mit der der Tonika beantworten. Da nun aber der Gefährte die nachfolgenden Töne des Führers, wenn er nicht in eine unrechte Tonart kommen wollte, eine Quinte höher zu beantworten hatte: so war es nöthig, die Terzenfortschreitung des Führers, von der zweiten zur dritten Note im ersten Takte, in eine Quartenfortschreitung abzuändern. — Die chromatischen Fortschreitungen, die in diesen Beispielen im Führer und Gefährten vorkommen, möge ein Jeder zur Uebung selbst aufsuchen und mit einander vergleichen. —

Der Dux bei h setzt mit der Prime der Dominante ein, und modulirt in der Tonika; der Comes mußte daher diesen Gesang so beantworten: daß er mit der Prime der Tonika einsetzte und in der Dominante modulirte; weshalb auch, außer der ersten Note, das ganze Thema nur eine Quinte höher zu setzen war, um die richtige Antwort zu geben.

Der Dux bei i schreitet von der Prime der Tonika zur Terz derselben, und von dieser zur Prime der Dominante; welches der Comes so zu beantworten hatte: daß er mit der Prime der Dominante einsetzte, dann zu ihrer Terz, und von dieser zur Prime der Tonika fortschritt; worauf nun das Thema, weil es zum Schlusse in der Tonika modulirt, in der Dominante beantwortet werden mußte; welches auch geschehen ist.

Der Führer bei k schreitet von der Oktave bis zur Prime, erst chromatisch, dann diatonisch, die ganze D moll-Tonleiter stufenweise hindurch; der Gefährte hatte dieses regelrecht in der Dominante, in A moll, auf gleiche Weise zu beantworten. Daß aber zum Schlusse des Thema's, auf dem ersten Viertel des dritten Taktes, von der Sekunde der Tonleiter, statt abwärts, erst wieder aufwärts in die Terz, und von dieser zur Prime geschritten wurde, geschah deshalb: theils damit die Terz der Tonika beim Eintreten des guten Takttheiles gleich hörbar würde, und ein zu starker Einschnitt dadurch vermieden werden mögte; theils weil die vier letzten Achtel des zweiten Taktes eigentlich blos figurirte Töne des Tenorschlusses sind, der von der Quinte der Tonleiter in die Terz derselben, von a nach f, schreiten mußte.

Der Gesang des Führers bei 1 modulirt ganz in der Tonika; der Gefährte konnte ihn daher, wenn er nicht in eine falsche Tonart kommen wollte, nur in der Dominante nachbringen. Die erste Note des Thema's, die Prime der Dominante, mußte jedoch — um nämlich, wie schon oft gesagt, die Tonart, woraus die Fuge gehen soll, dadurch zu bestimmen — regelrecht mit der Prime der Tonika beantwortet werden; worauf dann erst, von der zweiten Note an, der ganze Gesang eine Quinte höher nachfolgte.

Da nun übrigens auf die Hauptregeln fast bei jedem Thema hingewiesen worden ist, weshalb denn auch öfters, aber doch absichtlich, Wiederholungen, hinsichtlich dieses oder jenes Intervalles der Tonleiter vorgekommen sind — um nämlich diejenigen Anfänger, welchen es schwer werden sollte, den Gefährten von verschiedenen Thematen richtig zu bilden, recht aufmerksam auf die Abweichungen ꝛc. zu machen: so kann nun wohl zum folgenden Abschnitte übergegangen werden.

# Vierter Abschnitt.

## Vom Wiederschlage [163]).

§. 282.

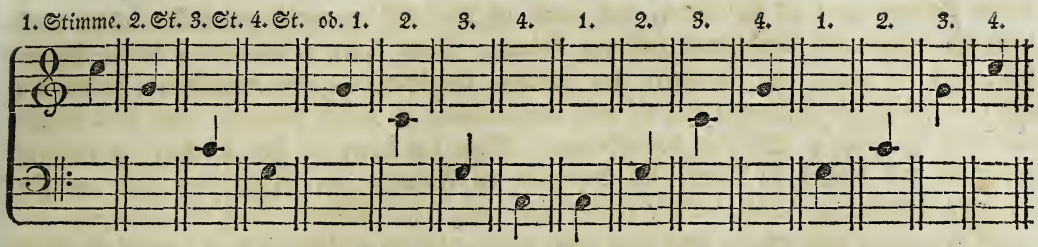
Aus den oben angeführten Thematen ist deutlich zu ersehen: daß es ganz gleich sei, welche von den beliebigen Stimmen einer zwei-, drei-, vier- oder noch mehrstimmigen Fuge mit dem Thema eintrete oder zum Führer bestimmt werde. Keineswegs aber ist es gleich:

---

163) Es ist oben gesagt worden: daß der Gefährte den Gesang des Führers möglichst ähnlich und eigentlich in einer andern Tonart nachbringen soll. Die Wiederschläge hingegen bringen den Gesang des Führers und des Gefährten gewöhnlich in denselben Tönen, eine Oktave — bisweilen auch zwei Oktaven — höher oder tiefer, wieder nach, oder schlagen dieselben Töne eine Oktave höher oder tiefer wieder an, (wie z. B. §. 276, bei Nro. 3, 4, 6, 8, 9, 16 und 18) wovon sie auch ihren Namen erhalten haben. In mehrstimmigen Fugen kann man jedoch mitunter den zweiten Wiederschlag, wenn dadurch nicht in eine falsche Tonart übergegangen wird, statt in der Dominante, auch in der Unterdominante moduliren lassen, wie z. B. in Nro. 16, §. 276. Da der Gefährte mitunter aber auch den Gesang des Führers eine Oktave höher oder tiefer, also in denselben Tönen, beantworten kann, wie z. B. §. 276, Nro. 18: so wird er, bei einer solchen Beantwortung, dann auch Wiederschlag genannt; so wie man überhaupt im Verfolg der Fuge das Wiederbringen des Thema's ebenfalls mit dem Namen Wiederschlag bezeichnen kann.

*

welche Stimme man als Gefährten, und dann als Wiederschlag nachfolgen lasse; indem sonst leicht ein unbequemes Verhältniß entstehen könnte. Denn sollte z. B. der Diskant Führer sein, und der Baß, als Gefährte, die Antwort nachbringen, oder umgekehrt: so würden auf diese Weise die Stimmen viel zu weit von einander zu liegen kommen, eine Leere bilden, und nicht die gehörige Wirkung hervorbringen. Man hat daher bei der Antwort des Führers vorzüglich mit darauf zu sehen: die Stimmen zu Anfange einer Fuge nach einer gewissen Ordnung eintreten zu lassen. Diese könnte nun zwar darin bestehen: daß die Stimmen entweder von unten nach oben, oder von oben nach unten zu eintreten, d. h. wenn der Baß das Thema brächte oder Führer wäre, daß darauf der Tenor, dann der Alt, und dann der Diskant nachfolgte, wie bei 6 und 16, §. 276; oder umgekehrt: wenn nämlich der Diskant Führer wäre, daß darauf der Alt, dann der Tenor, und dann der Baß einsetzte, wie bei 4 und 5, §. 276. Da jedoch hierdurch, wenn man in einer jeden Fuge die Stimmen immer in dieser Reihenfolge eintreten lassen wollte, die Mannichfaltigkeit verloren gehen, und vielmehr eine gewisse Einförmigkeit entstehen würde: so ist es nöthig, bei der Bildung verschiedener Fugen, darauf zu sehen „daß der Führer, der Gefährte und die Wiederschläge bald dieser, bald einer andern Stimme gegeben werden." Weil sich aber z. B. in einer vierstimmigen Fuge immer zwei Stimmen auf einander beziehen, eine äußere und eine mittlere, nämlich der Diskant und Tenor, und der Alt und Baß; weil ferner in der Singfuge der Tenor den Gesang, welchen der Diskant hatte, und der Baß den, welcher dem Alte gegeben war, oder umgekehrt — vorzüglich wenn er in dem Umfange einer Sexte, Septime oder Oktave bestand — wegen der Tiefe und Höhe der Stimmen, am besten eine Oktave tiefer oder höher nachbringen kann: so wird man sehr darauf zu sehen haben, daß auch den bezüglichen Stimmen der Gesang in denselben Tönen eine Oktave höher oder tiefer wieder gegeben werde. D. h. wählte man z. B. den Tenor zum Führer, so würde der Alt oder der Baß als Gefährte die Antwort nachzubringen haben. Gesetzt nun, der Alt brächte die Antwort: so müßte dann der Diskant den Gesang des Tenors eine Oktave höher, und darauf der Baß den des Altes eine Oktave tiefer nachbringen. Wählte man den Alt zum Führer: so müßte dann entweder der Tenor, dann der Baß, dann der Diskant eintreten, oder es müßte auf den Alt der Diskant, dann der Baß, und zuletzt der Tenor nachfolgen. Wählte man endlich den Diskant, oder den Baß zum Führer: so würden die andern Stimmen, auf die gewöhnliche Weise — d. h. wenn die erste Stimme mit der Prime der Tonika ꝛc., die zweite mit der Prime der Dominante, die dritte wieder mit der Prime der Tonika und die vierte mit der Prime der Dominante einsetzte — der Reihenfolge nach so einzusetzen haben:




Obschon die Beantwortung des Führers in der Oberquinte oder Unterquarte sich am schönsten giebt, und am mannichfaltigsten wird: so kann doch der Gefährte den Gesang des Führers, wie in Nro. 18, §. 276, oder der Wiederschlag den des Gefährten, wie in Nro. 9, §. 276, auch gleich eine Oktave höher oder tiefer nachbringen; welches also die außergewöhnliche Weise genannt wird.

Der Führer, der Gefährte und die Wiederschläge können mithin am besten auf die gewöhnliche Weise — wo die Prime der Tonika durch die Prime der Dominante, oder die Prime der Dominante durch die Prime der Tonika beantwortet wird — so vorkommen:

1) Diskant, Alt, Tenor, Baß.
2) Alt, Tenor, Baß, Diskant.
3) Alt, Diskant, Baß, Tenor.
4) Tenor, Baß, Diskant, Alt.
5) Tenor, Alt, Diskant, Baß.
6) Baß, Tenor, Alt, Diskant.

Man kann jedoch die Stimmen auch vermischt, d. h. auf die gewöhnliche und außergewöhnliche Weise zugleich, eintreten lassen. Z. B.

7) Diskant, Alt, Baß, Tenor.
8) Alt, Diskant, Tenor, Baß.
9) Alt, Tenor, Diskant, Baß.
10) Tenor, Alt, Baß, Diskant.
11) Tenor, Baß, Alt, Diskant.
12) Baß, Tenor, Diskant, Alt.

Anmerk. Mehrere dieser Arten des Einsetzens der Wiederschläge sind §. 276 ꝛc. in Beispielen schon mit aufgeführt.

Die Stimmen können aber auch auf eine außergewöhnliche Weise so eintreten: daß die zweite (d. h. die zu zweit eintretende) den Gesang der ersten eine Oktave höher oder tiefer, und die vierte wieder den der dritten um eben so viel nachbringt. Z. B.

13) Diskant, Tenor, Alt, Baß.
14) Diskant, Tenor, Baß, Alt.
15) Alt, Baß, Tenor, Diskant.
16) Alt, Baß, Diskant, Tenor.
17) Tenor, Diskant, Alt, Baß.
18) Tenor, Diskant, Baß, Alt.
19) Baß, Alt, Tenor, Diskant.
20) Baß, Alt, Diskant, Tenor.

Es bleiben uns nun — weil vier Buchstaben sich vierundzwanzigmal versetzen lassen — noch vier Arten des Einsetzens der Stimmen übrig; welche aber, da die ersten zwei Stimmen zu entfernt von einander zu liegen kommen, keine gute Wirkung hervorbringen würden. Diese vier Arten sind:

21) Diskant, Baß, Tenor, Alt.
22) Baß, Diskant, Alt, Tenor.
23) Diskant, Baß, Alt, Tenor.
24) Baß, Diskant, Tenor, Alt.

Auf diese verschiedenen Arten würden also der Diskant, Alt, Tenor und Baß in einer vierstimmigen Fuge einsetzen können. In einer dreistimmigen kann entweder — wie aus den obigen Beispielen §. 276 ꝛc. zu ersehen ist — die erste, oder letzte, oder eine der mittlern weggelassen werden. In einer fünf- oder sechsstimmigen hingegen kann die Eine oder die andere derselben, oder diese und jene zugleich verdoppelt werden; d. h. man kann noch einen zweiten Diskant, wie z. B. in Nro. 16, §. 276., oder einen zweiten Alt, oder Tenor, oder Baß darzu setzen, und diese dann ebenfalls auf die obige Weise entweder höher, oder, wenn es gegen den Umfang der Stimme streiten sollte, auch in derselben Oktave eintreten lassen.

Anmerk. Setzt der Führer mit dem Thema auf einem guten Takttheile ein, z. B. mit dem ersten Viertel im Viervierteltakte: so ist es gleich, ob der Gefährte oder die Wiederschläge mit dem ersten oder dritten Viertel die Antwort beginnen, wenn diese nur mit dem guten Takttheile eintritt; so auch verhält sichs mit dem schlechten Takttheile. Es ist mithin blos darauf zu sehen: daß die guten Takttheile des Führers im Gefährten und in den Wiederschlägen auch wieder auf gute, und die schlechten wieder auf schlechte zu stehen kommen. — Daß übrigens die erste Note des Thema's allein verlängert oder verkürzt nachgebracht werden kann — wie z. B. in Nro. 16 §. 276, ferner bei b und k, §. 279, bei g, §. 281 ꝛc. — ist schon weiter oben gesagt worden.

Obgleich auf die eben gezeigte Weise die Stimmen sehr verschiedenartig einsetzen können: so würde doch hierdurch wenig Mannichfaltigkeit entstehen, wenn man sie beim Verfolge der Fuge alle immer nur in der Tonika und Dominante anbringen wollte. Soll eine Fuge möglichste Mannichfaltigkeit bekommen: so ist es nöthig, daß man auch in andere Tonarten übergehe, verschiedene Gegen- und Zwischenharmonien anbringe ꝛc. Es wird daher, bevor von dem Verfolge der Fuge die Rede sein kann, erst noch kurz über die Gegen- und Zwischenharmonie gesprochen werden müssen.

# Fünfter Abschnitt.

## Von der Gegenharmonie, oder vom Gegensatze.

§. 283.

Wenn auch in manchen Singfugen, oder in solchen, die für Instrumente gesetzt werden, auf außergewöhnliche Weise gleich beim Eintreten des Führers eine begleitende Stimme mit anfängt: so bringt doch in den einfachen Fugen der Führer auf gewöhnliche Weise das Thema, ohne kontrapunktische Begleitung, bis zu Ende, oder doch wenigstens bis fast dahin, allein. Sobald nun der Gefährte einsetzt, muß die erste Stimme, welche Führer war, diesen in einem, dem Thema entsprechenden Kontrapunkte begleiten. Dieser Kontrapunkt, welchen man, wenn die dritte Stimme eintritt, im Gefährten, und beim Eintreten der vierten, im ersten Wiederschlage — während die erstern Stimmen wieder eine, jenem entsprechende kontrapunktische Begleitung erhalten — in einer guten Fuge, wenn er genug Mannichfaltigkeit darbietet, wo möglich beizubehalten sucht, wie z. B. §. 276, in Nro. 3, 4, 5, 8, 16 und 18 — und der, wenn es thunlich ist, entweder aus dem Thema selbst entnommen, oder ihm doch wenigstens nicht fremdartig ist — dieser Kontrapunkt heißt die Gegenharmonie, oder der Gegensatz (B. II. Nota 120); indem er, wie überhaupt jeder Kontrapunkt (s. B. II. §. 194 ꝛc.) nicht nur harmonisch sein, sondern zugleich für sich auch eine melodische Stimme — eine besondere Melodie — als Gegensatz bilden soll; die andern den Gegensatz und das Thema begleitenden Stimmen hingegen heißen die Gegensätze oder die Ausfüllungsstimmen; welche aber ebenfalls kontrapunktisch behandelt werden, und dem Gegensatze entsprechend sein müssen. Ob aber die Gegenharmonie beim Eintreten des Gefährten konsonirend oder dissonirend sei, Das ist gleich; man suche sie nur wo thunlich immer so einzurichten, daß das Einsetzen des Gefährten gehörig hervortrete. Sollte dieses jedoch zu Ende des Thema's nicht gut geschehen können: so ist es — wie oben beim Gefährten schon gesagt — auch erlaubt, den Gefährten früher, bevor der Führer das Thema ganz vorgetragen hat, eintreten zu lassen.

Bei der Bildung der Gegenharmonie muß man aber — außerdem, daß sie dem Charakter des Thema's entspreche — vorzüglich auch noch mit darauf sehen: daß sie nicht nur einen guten Gesang bilde, welchen man im Verfolg der Fuge mit verschiedenen Abänderungen beibehalten kann; sondern daß sie auch zu Fortführungen, Zergliederungen, und wo möglich auch zu verschiedenen doppelten Kontrapunkten ꝛc. geeignet sei; um sie ebenfalls recht mannichfaltig, wenn auch nicht so, wie das Thema selbst, benutzen zu können.

Daß übrigens die Gegenharmonie — oder nach B. II. der zu einer gegebenen Melodie zu bildende Kontrapunkt — jederzeit so eingerichtet werden müsse „daß durch sie in der „Mitte des Stückes kein Schluß entstehe; daß sie nicht, vielleicht zu bunter Figuren wegen, den „Hauptsatz verdecke und undeutlich mache; daß, je mehrstimmiger ein Musikstück ist, sie desto „weniger bunte Figuren bekommen, und überhaupt keine Stimme die andere verdunkeln dürfe; „daß man, des schönern Gesanges wegen, die Stimmen einander weder zu nahe, noch zu „entfernt legen solle" ꝛc. ꝛc. — davon ist schon bei den verschiedenen Kontrapunkten hinlänglich gesprochen worden.

# Sechster Abschnitt.

## Von der Zwischenharmonie, oder von den Zwischensätzen.

§. 284.

Unter Zwischenharmonie versteht man, nach §. 272, diejenigen Sätze in der Fuge, deren man sich während der Zeit, wo das eigentliche Fugenthema nicht vorkommt, theils des Zusammenhanges und der Verbindung des Thema's wegen, theils zur Verlängerung und Verschönerung der Fuge selbst, bedienen darf. Weil nun aber — wovon in dem folgenden Abschnitte die Rede sein wird — in einer guten Fuge alle völligen Ruhestellen oder Schlüsse vermieden werden müssen: so ist vorzüglich nöthig, stets darauf zu sehen, daß die Zwischen- und Gegenharmonien genau mit einander in Verbindung gesetzt werden; welches aber nur dann geschehen kann, wenn nicht nur in beiden die melodischen Fortschreitungen des Thema's und der Kontrapunkte, sondern auch die Harmonien, hinsichtlich ihrer Bewegungen ꝛc. einander ähnlich sind. Diese Aehnlichkeit mögte aber wohl am besten dadurch herzustellen sein: daß man die Hauptmelodien der verschiedenen Zwischensätze aus dem Thema oder deren Kontrapunkten selbst entnimmt, d. h. daß man wenigstens für die Eine Stimme, welche in der Zwischenharmonie vielleicht die hervortretendste oder die Melodie führende sein soll, Stellen auswählt, die in dem Thema oder in der Gegenharmonie vorkamen; welche dann verkürzt, verlängert (s. B. II. §. 221 Bemerk.), zergliedert, in verschiedenen Arten der Nachahmung ꝛc. angebracht, und so lange benutzt werden, bis das Thema wieder auf eine natürliche und gefällige Weise einsetzen kann. Sollten jedoch das Thema und die Gegenharmonie so beschaffen sein, daß sie nicht hinlänglichen Stoff zu Zwischensätzen gäben: so muß man Stellen, die jenen entsprechend und gleichartig sind, zu bilden suchen, und diese zu Zwischenharmonien

benutzen. Alle fremdartigen Sätze aber, die weder aus dem Thema oder aus der Gegenharmonie entnommen, oder nicht mit diesen übereinstimmend sind, müssen in einer strengen Fuge lieber ganz ausfallen.

In der freien Fuge hingegen werden die Zwischensätze nicht aus dem Thema oder aus der Gegenharmonie entnommen: sondern man bildet freie, ganz für sich bestehende Sätze, die jedoch dem Thema sich anschließen müssen, um sie mit ihm wohl verbinden zu können.

Um aber das Thema, vorzüglich wenn es lang ist, hinlänglich benutzen, und es recht oft hören lassen zu können, ist es beim Bilden der Fuge nöthig, sein Augenmerk stets mit darauf zu richten: daß die Zwischensätze nicht zu weit hinaus gedehnt werden.

In den Zwischensätzen können eben so gut, wie in den thematischen, eine oder zwei Stimmen abwechselnd oder auch zugleich abtreten und Pausen bekommen, damit dann das Thema desto hervortretender und unerwarteter wieder einsetzen könne. So ist auch noch zu bemerken nöthig: daß die Fuge nicht mit einer Zwischenharmonie geschlossen werden darf; indem keinesweges auf diese Weise, sondern nur dadurch das Gehör wohl am besten befriedigt, und der Idee der Einheit genüget werden kann, wenn es das Thema vor dem Schlusse noch einmal in seiner wirklichen Gestalt ganz zu hören bekommt.

## Siebenter Abschnitt.

### Von der Zergliederung eines Thema's, oder von der Dispositon.

§. 285.

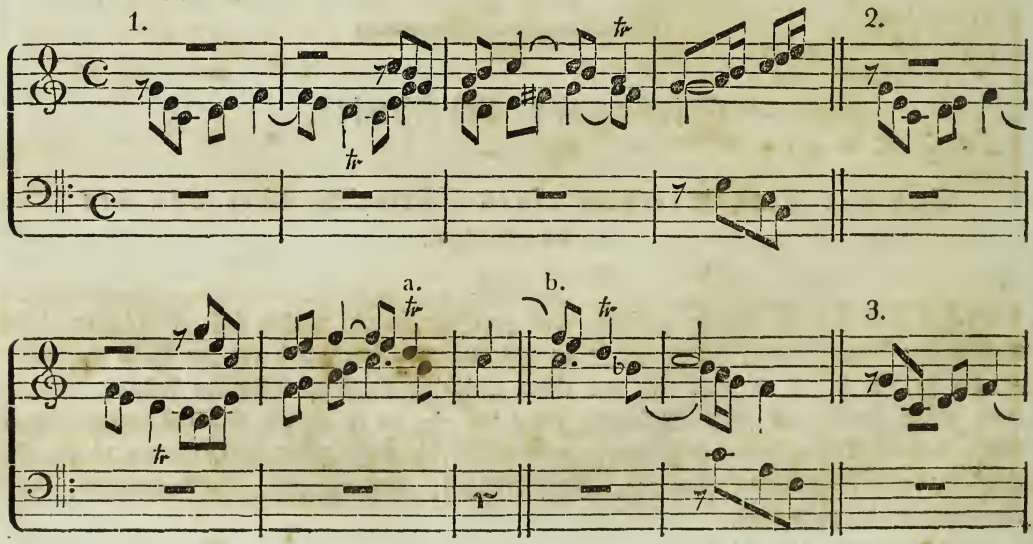
Hat man sich ein Thema gebildet, das zur Fuge benutzt werden soll, so ist, vor dem Beginn der Ausarbeitung, zuerst nöthig zu untersuchen: ob es auch ein zur Fuge geeignetes Thema sei, d. h. ob es nicht nur aus einem melodisch richtigen Gedanken bestehe, welcher einer guten kontrapunktischen Begleitung fähig sei — ob es ein für sich bestehendes Ganze bilde, das die Tonart genau bezeichnet, aus welcher die Fuge gehen soll: sondern ob es sich auch zu verschiedenen Nachahmungen, Fortführungen, Verkürzungen, Verlängerungen, Umkehrungen ꝛc. benutzen lasse.

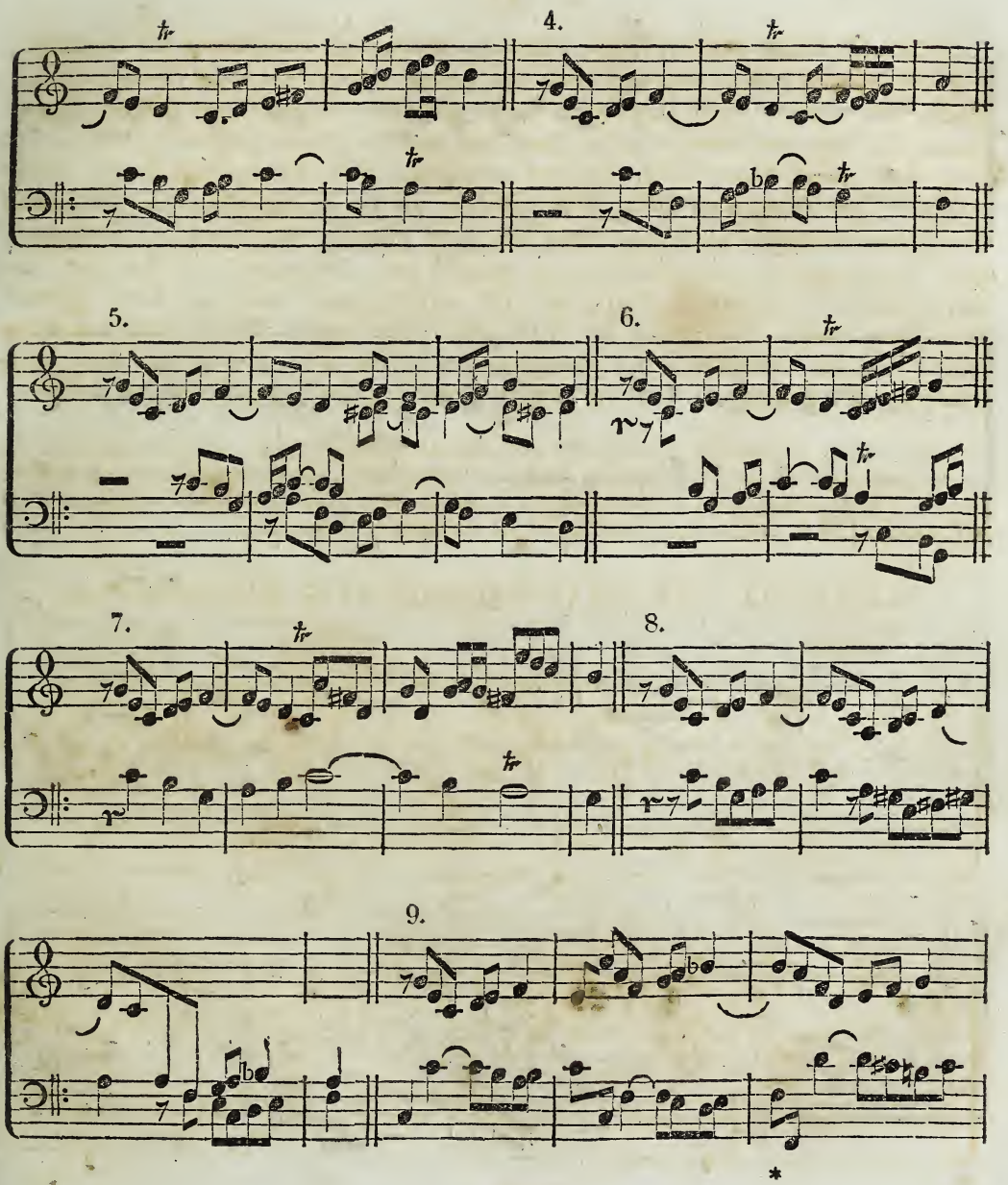
Ob aber Dieses geschehen könne, läßt sich, gleich nach der Bildung des Gegensatzes, sehr leicht dadurch finden: daß man theils das Thema und den Gegensatz mit einander vergleicht, und nach den früher aufgestellten Regeln untersucht, zu welchen verschiedenen Kontrapunkten sich beide wohl benutzen lassen; theils daß man das Thema zergliedert — d. h. daß man es in gewisse Glieder theilt, diese den verschiedenen Stimmen wechselsweise oder zusammen gibt, und sie entweder allein, oder verbunden mit der Gegenharmonie oder mit andern Gegensätzen bearbeitet; wobei man dann alle darin liegenden Nachahmungen, Fortführungen, Verkürzungen ꝛc. aufzufinden sich zu bemühen hat. Es werden daher auch hier, vor dem Aufstellen des Baues zu einer Fuge, erst Zergliederungen wenigstens Eines Thema's statt finden müssen. Da jedoch B. II. §. 221. schon mehrere Dispositionen von einem Thema nebst den dazu erforderlichen Bemerkungen aufgeführt sind: so wird hier Das, was dort gesagt ist, übergangen, doch jetzt aber nothwendig wieder nachgelesen werden müssen.

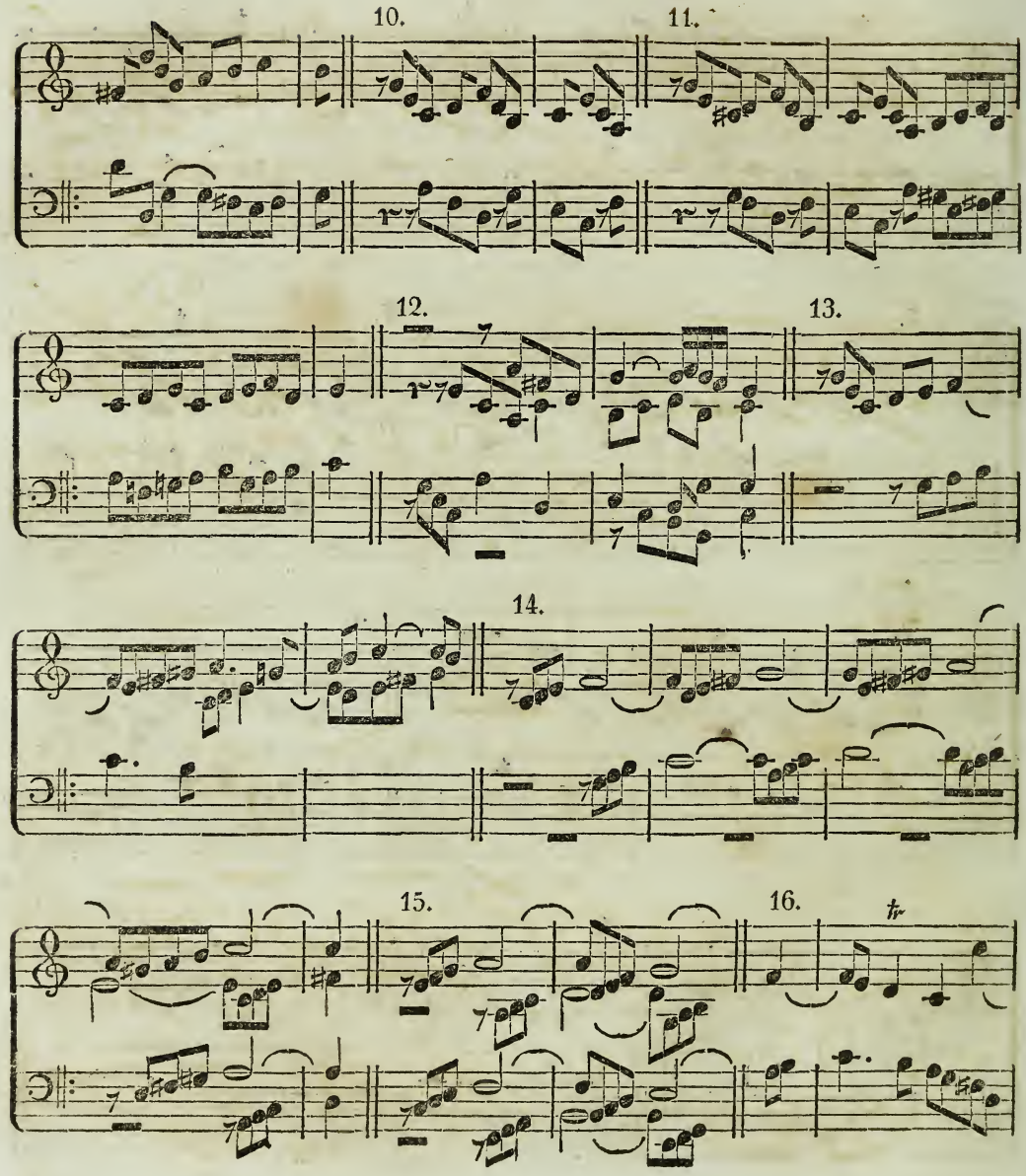
Anmerk. Der Zeitersparniß wegen braucht man übrigens die Dispositionen, wenn Fortführungen und Imitationen nur in zweien Stimmen angebracht werden sollen, auch nur zweistimmig zu machen; soll hingegen das Thema oder der Gegensatz ꝛc. von mehrern Stimmen bearbeitet werden: so ist es nöthig, sie so vielstimmig zu machen, als die Stimmenzahl es erfordert.

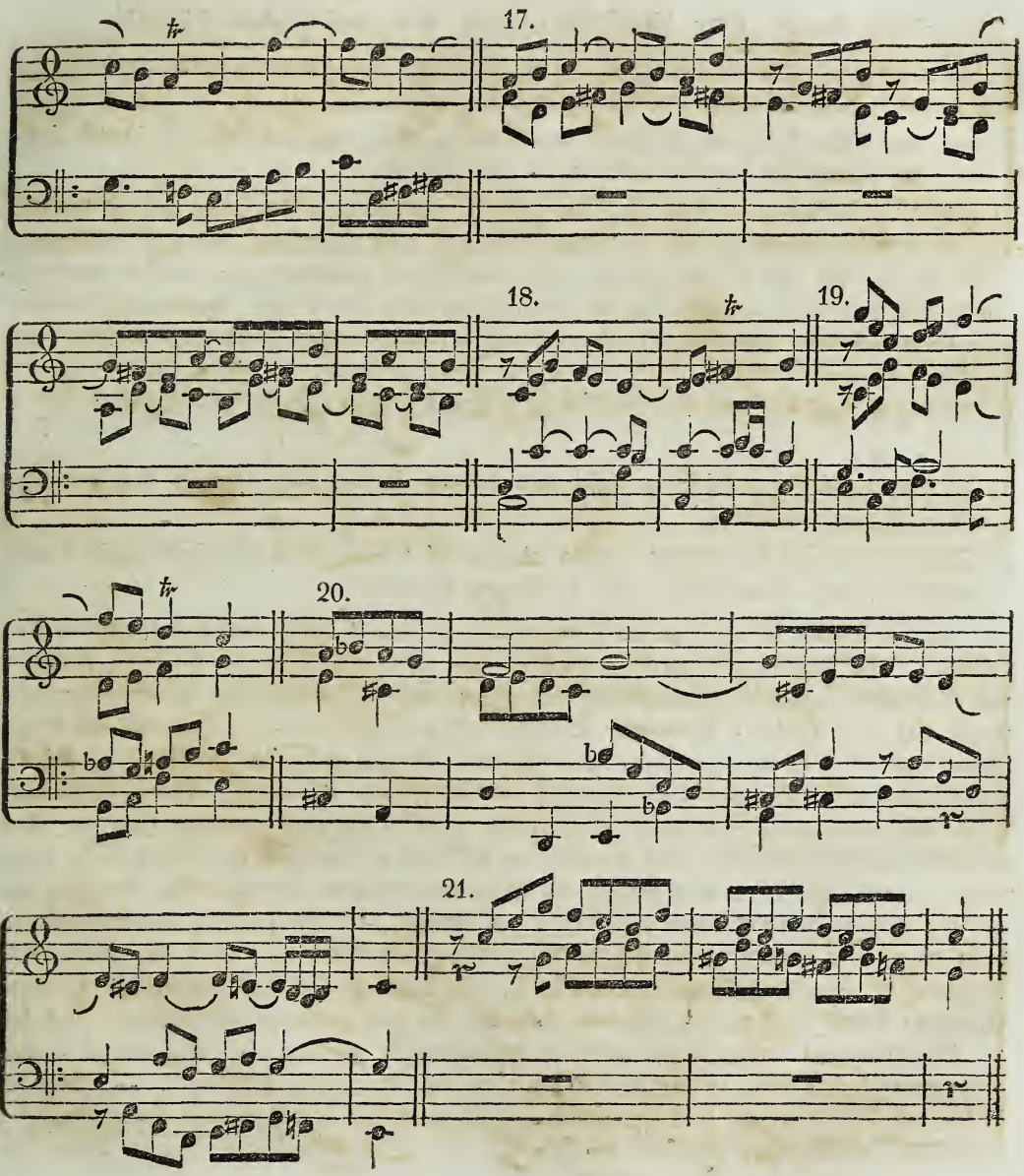
## Fugenthema nebst Zergliederungen oder Dispositionen.

*Thema.*




4.
5.
6.
7.
8.
9.
*


10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
tr


17.
18.
19.
20.
21.

## Bemerkungen über die Dispositionen des vorstehenden Thema's.

Um Dispositionen auf eine leichte Weise zu bilden, und sie dann schnell überblicken zu können, wird man wohl am besten so verfahren:

a) Daß man fürs Erste den Gefährten so antworten läßt, wie die Antwort in der Fuge selbst statt finden soll, welches z. B. bei 1 geschehen ist.

b) Daß man, wenn es thunlich ist, das Thema auf andern Notenstufen, als es der Gefährte beantwortet hatte, mit demselben Takttheile oder Taktgliede eintretend nachbringt, wie bei 2. So wie es aber hier in C dur modulirend genommen ist: eben so konnte es auch eine Terz tiefer, in A moll, oder eine Quinte tiefer, in F dur, beantwortet — oder zu Ende desselben, statt nach C dur, wie bei a, nach F dur übergeführt werden, wie bei b.

c) Daß man dann die Antwort immer früher eintreten läßt, wie z. B. bei 3, 4, 5, 6 und 7.

d) Daß man theils von größern, theils von kleinern Theilen des Thema's Fortführungen und Imitationen anbringt.

e) Daß man hernach das Thema, wenn es nun so auf die mannichfaltigste Weise benutzt worden ist, auf ähnliche Art in der Umkehrung behandelt.

Dieses Thema ist bei 7 in der Oberstimme, so wie es bei 1 fortschreitet, in der Unterstimme, aber zugleich verlängert, angebracht. — Der erste Takt des Thema's ist bei 8 mit einer engen Imitation zweimal eine Terz tiefer, und bei 9 mit einer andern Gegenharmonie erst eine Quarte, dann eine Sekunde höher fortgeführt. — Das erste Glied des Thema's ist bei 10, eng' imitirend, eine Sekunde abwärts fortgeführt. Dieses ist bei 11 auf ähnliche Weise im ersten Takte geschehen; worauf dann die dritte, vierte, fünfte und sechste Note des Thema's immer eine Stufe höher imitirend fortgeführt worden sind. — Bei 12 treten alle vier Stimmen nach einander in der engsten Imitation ein. Eine solche Imitation — wo, wie schon oben gesagt, die guten und schlechten Takttheile, im Vergleich gegen den Führer, nicht brauchen berücksichtigt zu werden — eine solche Imitation darf nur dann angewendet werden, wenn sich die Fuge ihrem Ende nähert. — Bei 13, 14 und 15 ist wieder der Theil des Thema's, wie bei 11, von der vierten bis zur sechsten Note zu Fortführungen benutzt worden. — Bei 16 sind aus der zweiten Hälfte des Thema's, und bei 17 selbst nur aus einem Theile derselben Fortführungen gebildet. — Bei 18 ist in der Oberstimme das Thema in der Umkehrung oder Gegenbewegung angebracht. — Bei 19 kommt das Thema in der Umkehrung und zugleich auch mit in der geraden Bewegung vor; jene findet im Soprane, und diese im Alte statt. — Das Thema wird von der dritten bis

zur sechsten Note in der Umkehrung bei 20 und 21 zu Fortführungen benutzt. Daß diese Töne hätten doppelt verlängert und mit verschiedenen Kontrapunkten begleitet werden können, ist in den Dispositionen des zweiten Bandes, §. 221 bei ff und gg, zu sehen.

Anmerk. Noch mehrere Dispositionen von diesem Thema aufstellen zu wollen, wäre wohl unnöthig; indem sonst Vieles, was B. II. §. 221 schon gesagt ist, entweder hier wiederholt, oder an seinem Orte, nämlich bei der Fuge selbst, übergangen werden müßte.

Wenn nun solche oder ähnliche Dispositionen über ein Thema gebildet worden sind, so könnte man sie bei Ausarbeitung der Fuge so anbringen: daß sie mit einander durch gute Verbindung einen gehörigen Zusammenhang bekämen und ein Ganzes bildeten. Dieses würde aber nur dadurch geschehen: wenn man theils alle diejenigen Stellen, die hier beim Eintreten des Thema's einstimmig aufgeführt sind, in der Fuge selbst durch Gegensätze begleitete, und bald in dieser, bald in einer andern Tonart anbrächte — theils die Dispositionen selbst, wenn sie nicht verbindungsfähig wären, durch Zwischensätze gut verbände. Keineswegs aber könnten sie so zusammengestellt werden, wie sie hier gebildet sind und auf einander folgen; indem dadurch immer Abschnitte und Ruhestellen vorkommen würden, welches doch in der Fuge hauptsächlich vermieden werden muß; weil diese vorzugsweise ein solches zusammenhangendes Ganze bilden soll, in welchem nur zu Ende eine völlige Ruhe vorkommen darf. Eine solche Ruhe aber — welche dann entsteht, wenn Alle Stimmen einen vollkommenen Schluß machen — ist sehr leicht dadurch zu vermeiden: daß man wenigstens Eine Stimme entweder schon vor dem Schlusse oder doch wenigstens auf demselben mit dem Thema eintreten läßt; damit diese, weil sie keinen Schluß mit bildet, die Ruhe verhindere, ganz vollkommen zu sein.

Die Dispositionen dienen aber eigentlich und vorzugsweise blos dazu: daß wir das Thema mit seinen einzelnen Theilen ꝛc. gehörig kennen lernen, und dadurch in den Stand gesetzt werden, es hinlänglich zu benutzen. Wollen wir nun eine kleine Fuge (eine Fughetta) bilden: so werden wir blos die vorzüglichsten Stellen der Dispositionen auswählen und anwenden; wollen wir hingegen eine lange Fuge ausarbeiten: so trifft es wohl, daß wir alle Zergliederungen, wenn die darzu erforderlichen Zwischensätze benutzt werden, anwenden können.

Außer den Dispositionen des Thema's können wir aber auch in der Fuge die Gegenharmonie — die eben so, wie der Hauptsatz zergliedert werden kann — mit ihren Dispositionen entweder allein, oder mit jenen verbunden, sehr wohl benutzen.

Wie übrigens eine einfache zwei-, drei- oder vierstimmige Fuge wohl zu bilden sei, wird noch besonders im nächstfolgenden Abschnitte gezeigt werden.

# Achter Abschnitt.

## Allgemeine Regeln zur Bildung einer einfachen Fuge.

§. 286.

Nachdem die verschiedenen Stimmen einer Fuge — in einer zweistimmigen der Führer und der Gefährte; in einer dreistimmigen der Führer, der Gefährte und der Wiederschlag; und in einer vierstimmigen der Führer, der Gefährte und die Wiederschläge — nachdem alle diese das Thema gebracht haben, wird das harmonische Gewebe noch einige Takte hindurch fortgesetzt — welches entweder durch eine aus dem Thema oder dem Gegensatze entnommene Fortführung, oder durch einen Zwischensatz geschieht — worauf dann das Thema wieder in einer von denjenigen Stimmen, die dasselbe zuerst gehabt hatten, auf eine natürliche und unerwartete Weise in der Tonika oder in deren Mediante eintritt. Soll nämlich die Fuge bei einem langen Thema nicht sehr lang werden: so geschieht das jetzige Eintreten des Thema's in der Mediante, d. h. man modulirt durch Imitationen oder Fortführungen ꝛc. nach der Mediante — welches also, wenn die Tonika C wäre, nach der Tonart A moll geschähe. Soll die Fuge aber lang werden, so muß man, vorzüglich bei einem kurzen Thema, noch in der Tonika bleiben — und darin dasselbe noch von einer oder von zweien, vielleicht auch von dreien Stimmen, die es zuerst gehabt hatten, wiederbringen lassen. Dabei ist aber vorzüglich zu beachten: daß in einer guten Fuge das Thema mit seinen begleitenden Stimmen nie, auch nicht in einer andern Tonart, gerade wieder so vorkommen darf, wie es schon da gewesen war, d. h. daß alle Stimmen nicht wieder dieselben Töne, oder in einer Nebentonart dieselben Intervalle bilden dürfen, wie in der Haupttonika; indem sonst nur eine Wiederholung entstände, welche in einer schönen Fuge nie vorkommen darf [166]). Läßt man daher von einigen Stimmen das Thema in der Tonika allein, oder vielleicht auch in der Dominante wiederbringen, so kann die Wiederholung sehr leicht dadurch vermieden werden: daß man theils Einer oder auch zweien Stimmen eine von der ersten verschiedene kontrapunktische Begleitung gibt, theils den Gegensatz in eine andere Stimme legt, theils das Thema anders beharmonirt — und theils und vorzüglich auch dadurch, daß man das Thema nicht ganz oder doch so bringt, daß die folgende mit dem Thema

---

166) Daß man unter Wiederholung keine Fortführung zu verstehen habe, braucht wohl kaum bemerkt zu werden.

eintretende Stimme schon früher einsetzt, ehe die vorhergehende es geendet hat. Ist nun hinlänglich genug in der Tonika modulirt worden — welches Verhältniß sich auf die Kürze oder Länge der Fuge gründet — so geht man zur Mediante über, und zwar in der Durtonart zur Unter- und in der Molltonart zur Obermediante. Zur Mediante, und nicht, wie in andern Musikstücken, zur Dominante, muß aber deshalb übergegangen werden: theils weil in dieser, als der Gefährte ꝛc. die Antwort des Thema's brachte, jetzt schon genug modulirt worden war, und späterhin, im Verfolg der Fuge nämlich, wieder dahin und darin modulirt wird; theils auch, weil dadurch mehr Mannichfaltigkeit entsteht — indem man so nach einer ganz andern Tonart kommt, nämlich nach einer Molltonart, wenn die Fuge aus einer Durtonart geht, und nach einer Durtonart, wenn sie aus einer Molltonart geht. Um aber nun die möglich schönste Mannichfaltigkeit herzustellen: bringt man in der Mediante das Thema mit seinen begleitenden Stimmen nicht wieder so, wie in der Tonika; sondern man läßt die Folgestimme [167]) früher, und zwar die Antwort entweder in der Dominante oder in der Tonika, hier doch aber eine Oktave höher oder tiefer nachbringen; oder man wendet erst eine kurze Fortführung oder wohl mitunter auch einen Zwischensatz an, worauf dann erst das Thema wieder in der Mediante oder deren Dominante mit engern Nachahmungen einsetzt. Keinesweges darf aber, wie schon gesagt, hier oder in den andern Tonarten, in welchen späterhin noch modulirt wird, irgend eine Stimme das Thema wieder in derselben Bewegung, wie es der Dux vorführte, allein bringen: weil dadurch eine bloße Wiederholung entstehen würde. Allein, ohne Begleitung, kann man es nur dann wiederbringen, wenn es in einer andern Gestalt, vielleicht in der Umkehrung erscheint, und nun in dieser vorzugsweise behandelt werden, und der Zuhörer dasselbe recht hervortretend vernehmen soll. Ist dann in der Mediante verhältnißmäßig lange genug auf eine der so eben angegebenen Arten modulirt worden: so wird dann wieder zu einer nahgelegenen Nebentonart durch Fortführungen, engere Imitationen oder auch durch einen Zwischensatz übergegangen; wobei man sich aber — nach B. I. §. 146 hinsichtlich der Modulation, was ebenfalls auch hier wohl zu beachten ist — in den Nebentonarten nicht zu lange aufhalten darf, sondern von Zeit zu Zeit dem Gehöre die Haupttonart immer wieder vorführen muß: damit sie nicht in der Erinnerung verlösche. Von der Mediante könnte man dann vielleicht durch Imitationen, oder durch Fortführungen ꝛc. nach der Unterdominante hin moduliren, wo alsdann aber das Thema wieder anders zu behandeln wäre. Darauf kann dann wieder auf ähnliche Weise, wie oben ge-

---

[167]) d. h. die nachfolgende Stimme, welche das Thema nun bekommt, die ebenfalls auch, so wie die andern Stimmen, die im Verfolge der Fuge das Thema bringen, Wiederschlag genannt werden kann.

sagt, nach den andern verwandten Nebentonarten [168]) übergegangen — und das Thema bald ganz, bald verkürzt, bald verlängert, bald umgekehrt ꝛc. angebracht werden. So bringt man nun im Verfolg der Fuge die Imitationen immer enger und enger. Das Zusammendrängen des Hauptgedankens, die engsten Imitationen, das Verkleinern des Thema's ꝛc. verspart man aber bis dahin, wo sich die Fuge ihrem Ende nähert; damit hierdurch die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht blos erhalten, sondern wo möglich immer noch mehr gesteigert werde; worauf alsdann, vielleicht noch durch einen vorhergegangenen Orgelpunkt, der Schluß erfolgt.

Uebrigens ist bei der Ausarbeitung der Fuge sehr zu berücksichtigen: daß das Thema recht oft wiederkehre — daß die Stimmen dasselbe nicht immer wieder in derselben Folge nachbringen, wie sie zu Anfange der Fuge eingesetzt hatten — daß wo möglich eine jede Stimme das Thema fast ebensovielmal bekomme, als die andern — daß man das Thema einer und derselben Stimme, die es so eben ganz gebracht, oder gar noch Fortführungen davon gehabt hatte, nicht gleich unmittelbar darauf, wenn auch in einer andern Tonart, wiedergeben, oder gar wohl immer in die äußern Stimmen legen wolle — daß man, wo möglich, die ganze Fuge hindurch immer derjenigen Stimme, die das Thema bekommen soll, vor ihrem Eintreten eine kurze oder längere Pause gebe; damit darauf das Thema nicht nur recht deutlich hervortrete, sondern den Sängern in der Singfuge auch Zeit gegeben werde, gehörig athmen zu können. Im Gegentheil ist es aber auch sehr fehlerhaft: wenn man den Stimmen zu lange Pausen gibt, und die Fuge vielleicht so einrichtet, daß, wenn sie z. B. vierstimmig ist, immer eine Stimme abtritt, wenn die vierte mit dem Thema beginnt; indem sie dann nicht vier-, sondern immer nur dreistimmig erscheint, und — wenn sie auch noch so regelrecht ausgearbeitet wäre — mit Recht keine gute vierstimmige Fuge genannt werden kann.

Zur nähern Erläuterung folgen nun Beispiele von zwei-, drei-, vier- und fünfstimmigen einfachen Fugen.

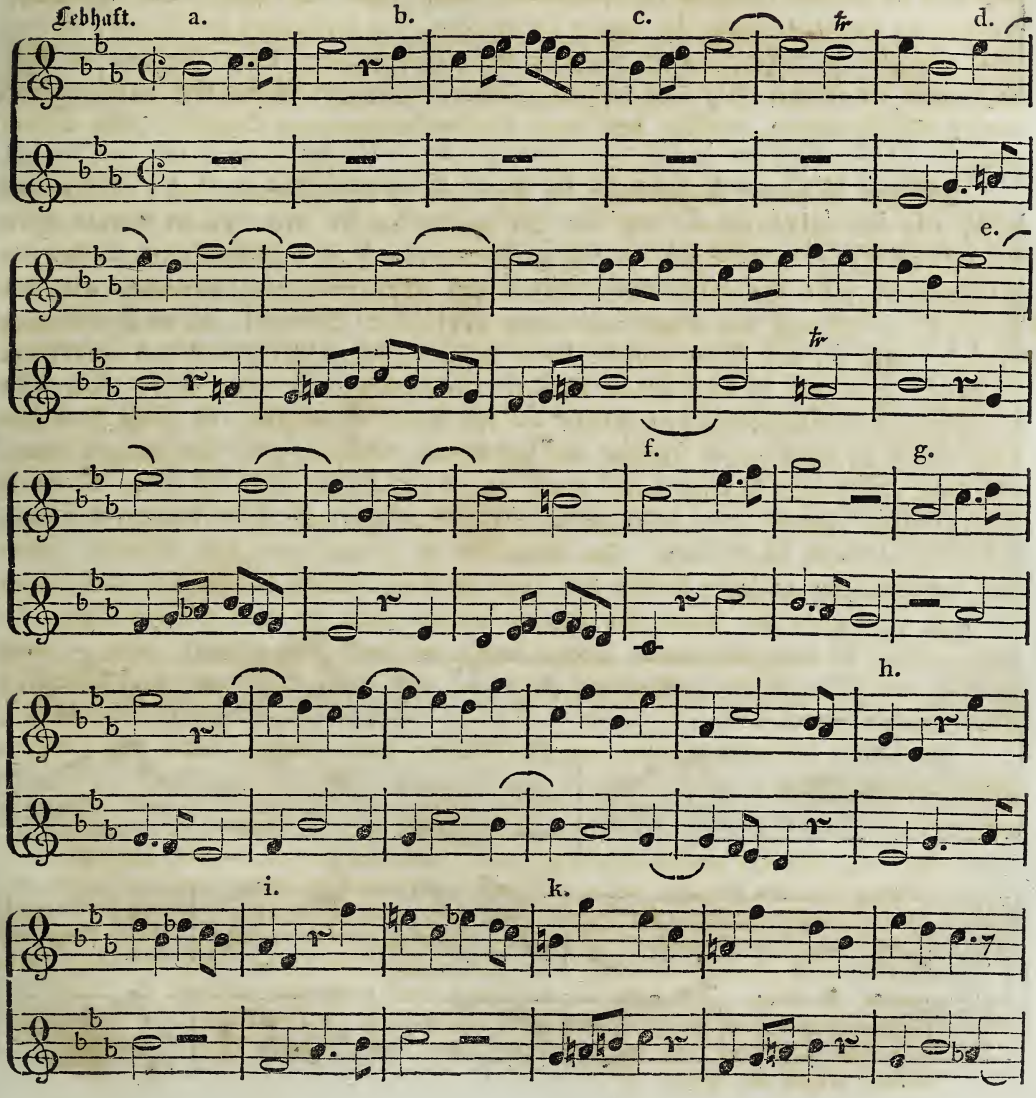
---

[168]) Man kann schon eine ziemlich lange Fuge machen, wenn man blos analogisch ausweicht, d. h. nach den Tonarten übergeht, deren Dreiklänge eigenthümliche Harmonien von der Tonart sind. Analogisch würde mithin die Ausweichung sein: wenn man in einer Fuge, die aus Cdur ginge, in die Nebentonarten Dmoll, Emoll, Fdur, Gdur und Amoll modulirte. Es ist jedoch auch erlaubt, wenn man schon in einigen dieser Nebentonarten modulirt hat, auch nach solchen überzugehen, in welchen ein Intervall des Dreiklanges selbst erhöht oder erniedrigt ist. Diese Ausweichung heißt die anomalische. Anomalisch würde mithin die Ausweichung sein: wenn man in einer Fuge aus Cdur, nach der Nebentonart Ddur, Adur, Hmoll, Fismoll, Bdur, Gmoll, Esdur, Cmoll etc. ginge.

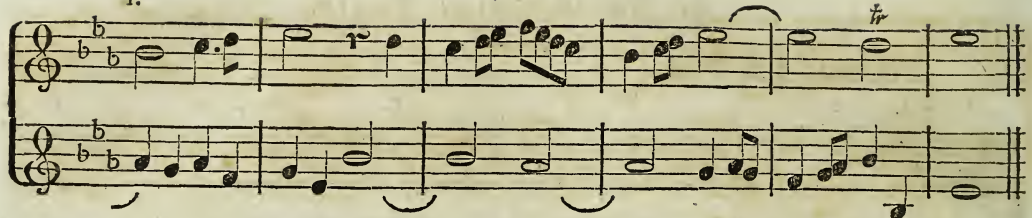
## A. Zweistimmige Fugen.

§. 287.

### Fughetta a 2 Voci.



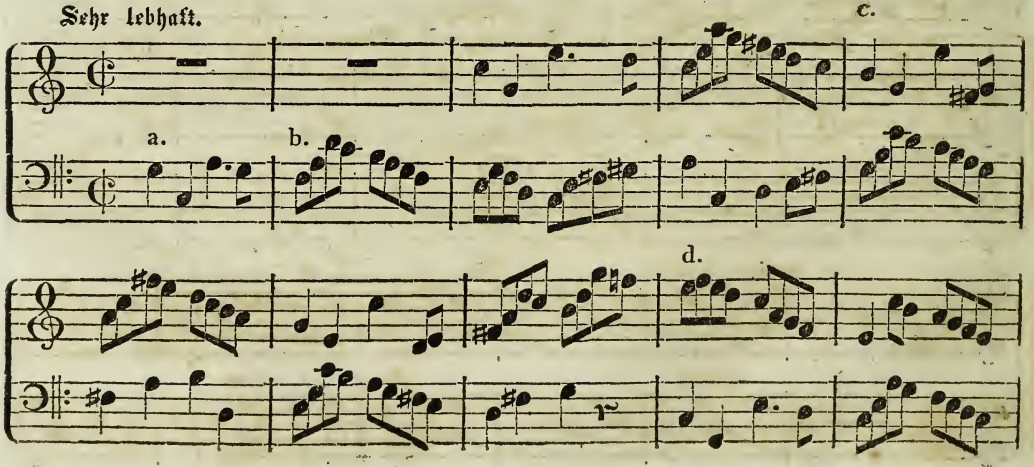
1.

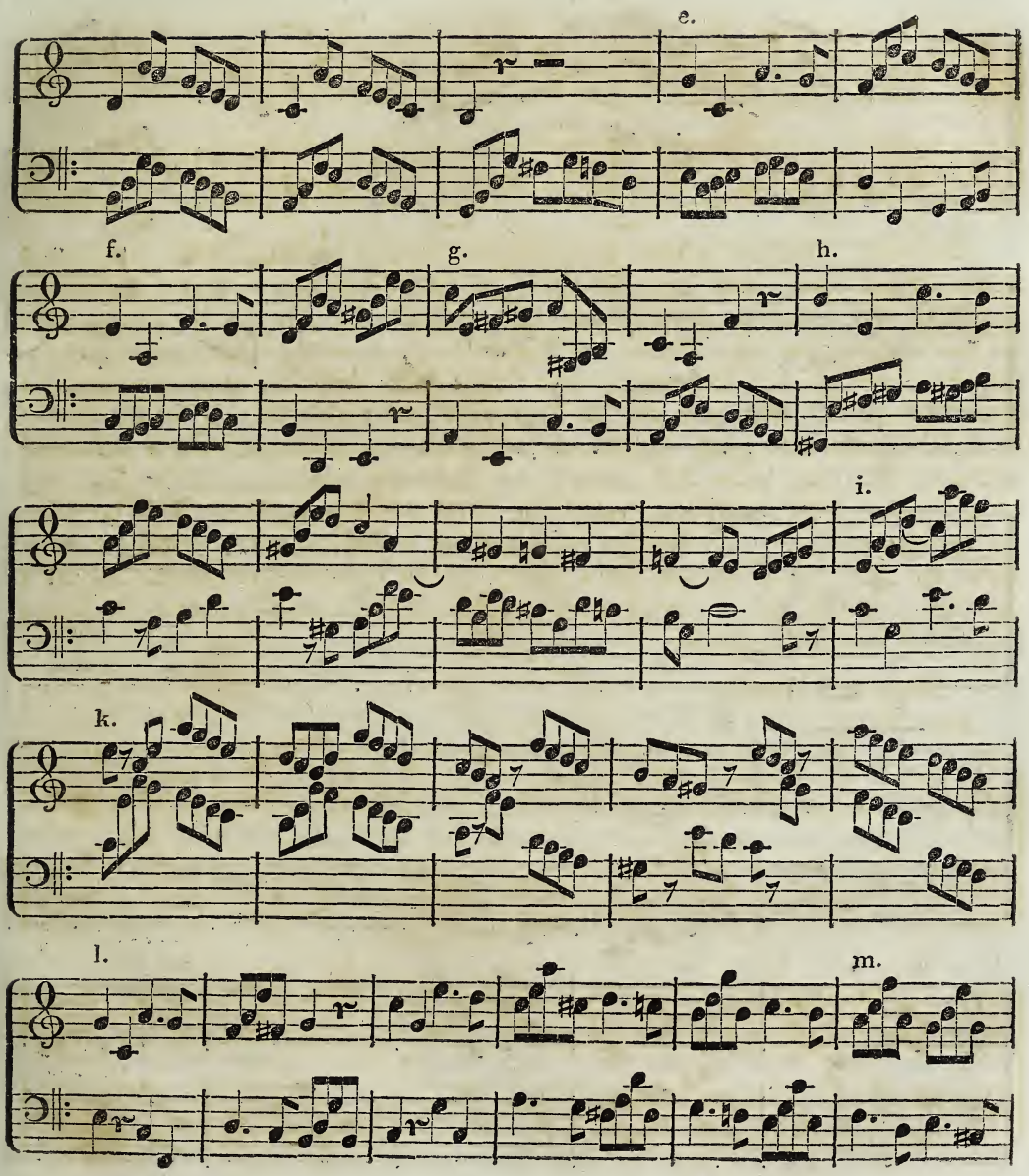


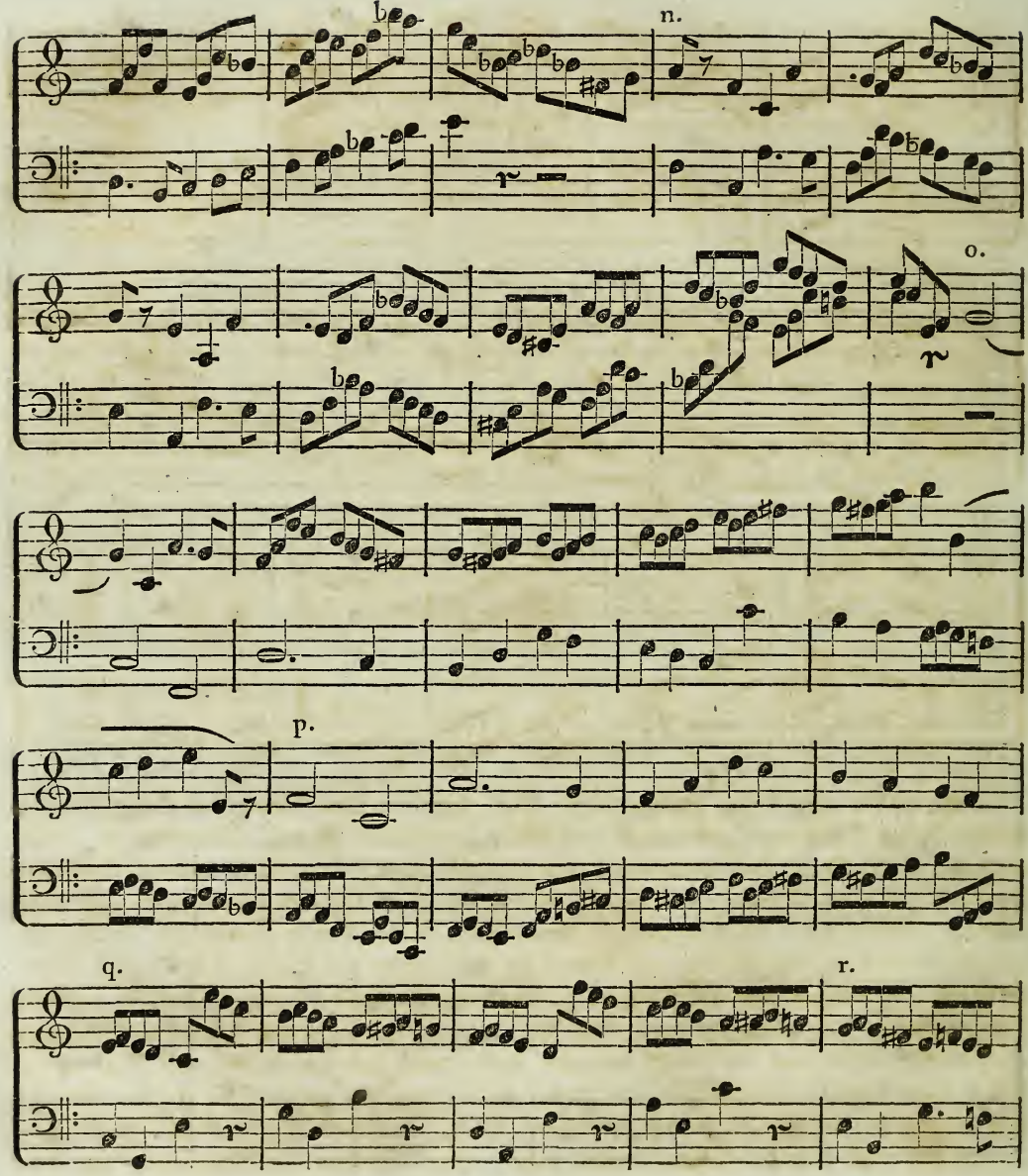
Bemerk. Nachdem in dieser zweistimmigen Fughetta der Sopran und der Alt das Thema gebracht haben, wird bei e die Stelle des Hauptsatzes von b in der Unterstimme fortgeführt, und bei f zur Untermediante übergegangen. Da aber hier der Sopran gleich mit dem Eintreten des ersten Viertels das Thema bringt, so wird hierdurch der Schluß unterbrochen; und die hier vorkommende leere Oktave wird durch die nachfolgende Terz des Grundtones gedeckt. Weil nun aber die Fuge nicht lang werden soll: so hat der Sopran bei f das Thema nicht ganz, sondern nur den Theil des Hauptsatzes von a bekommen, welchen der Alt einen halben Takt später in der Umkehrung nachbringt. Dieser Satz wird bei g eine Terz tiefer fortgeführt, worauf die Stelle des Gegensatzes von d in der Ober- und Unterstimme benutzt, und vermöge derselben bis zu h modulirt wird; worauf die Unterstimme den Theil des Hauptsatzes von a erhält, der bei i eine Sekunde höher, und bei k verkleinert fortgeführt wird. Darauf bringt vor dem Schlusse die Oberstimme das Thema noch einmal ganz in der Tonika.

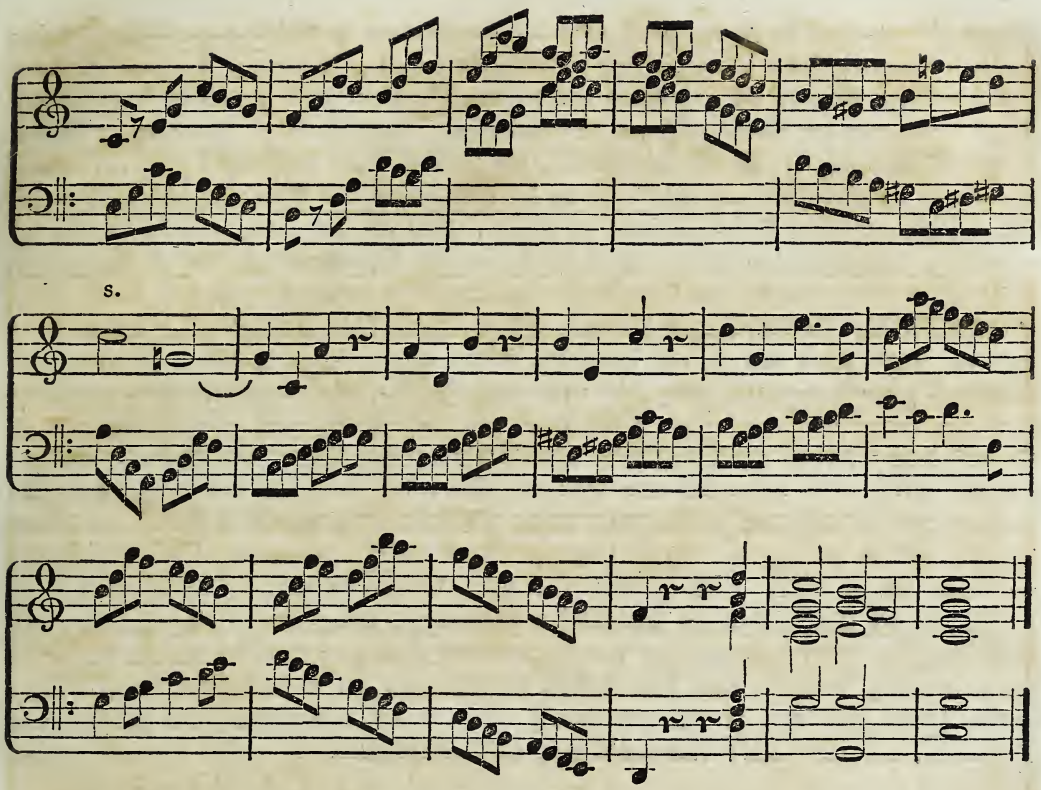
## Fuga a 2 Voci.

Sehr lebhaft.




e.
f.
g.
h.
i.
k.
l.
m.


n.
o.
p.
q.
r.



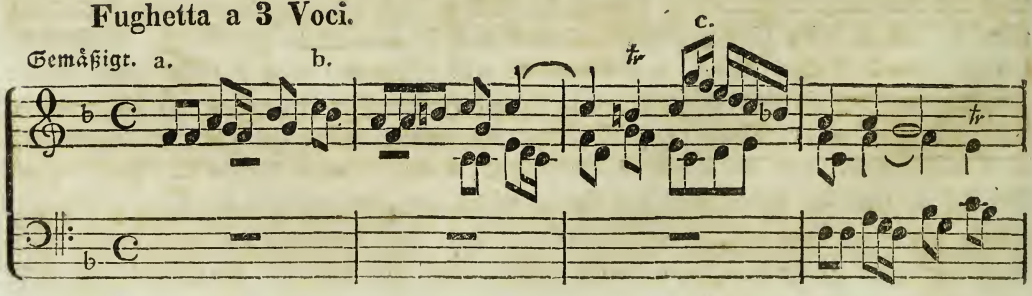

Bemerk. In dieser zweistimmigen Fuge führt die Unterstimme den Hauptsatz vor, welcher in der Oberstimme ganz nach den früher aufgestellten Regeln beantwortet ist. Nun wird bei c die Stelle des Hauptsatzes von b, bis zu d, fortgeführt; worauf dann der Baß erst das ganze Thema, und hernach den zweiten Takt desselben immer einen Ton tiefer vorträgt, bis es bei e die Oberstimme, immer noch in der Tonika modulirend, nachbringt, und bei f eine Terz tiefer imitirt, und darauf die erste Hälfte des zweiten Taktes gleich wieder fortführt, um dadurch nach der Mediante zu kommen. In dieser bringen es nun bei g und h beide Stimmen ganz; worauf durch eine, aus der zweiten Hälfte des Thema's entnommene Fortführung wieder nach der Tonika modulirt wird, damit diese dem Gehöre nicht fremd werde. Bei i trägt dann die Unterstimme das Thema wieder vor, von welchem die ganze Stelle von b, bei k, in der Oberstimme ein Viertel später, und dann nur die vom dritten Achtel an bis nach l in der Oktave imitirt wird. Hier setzt nun die Oberstimme mit dem

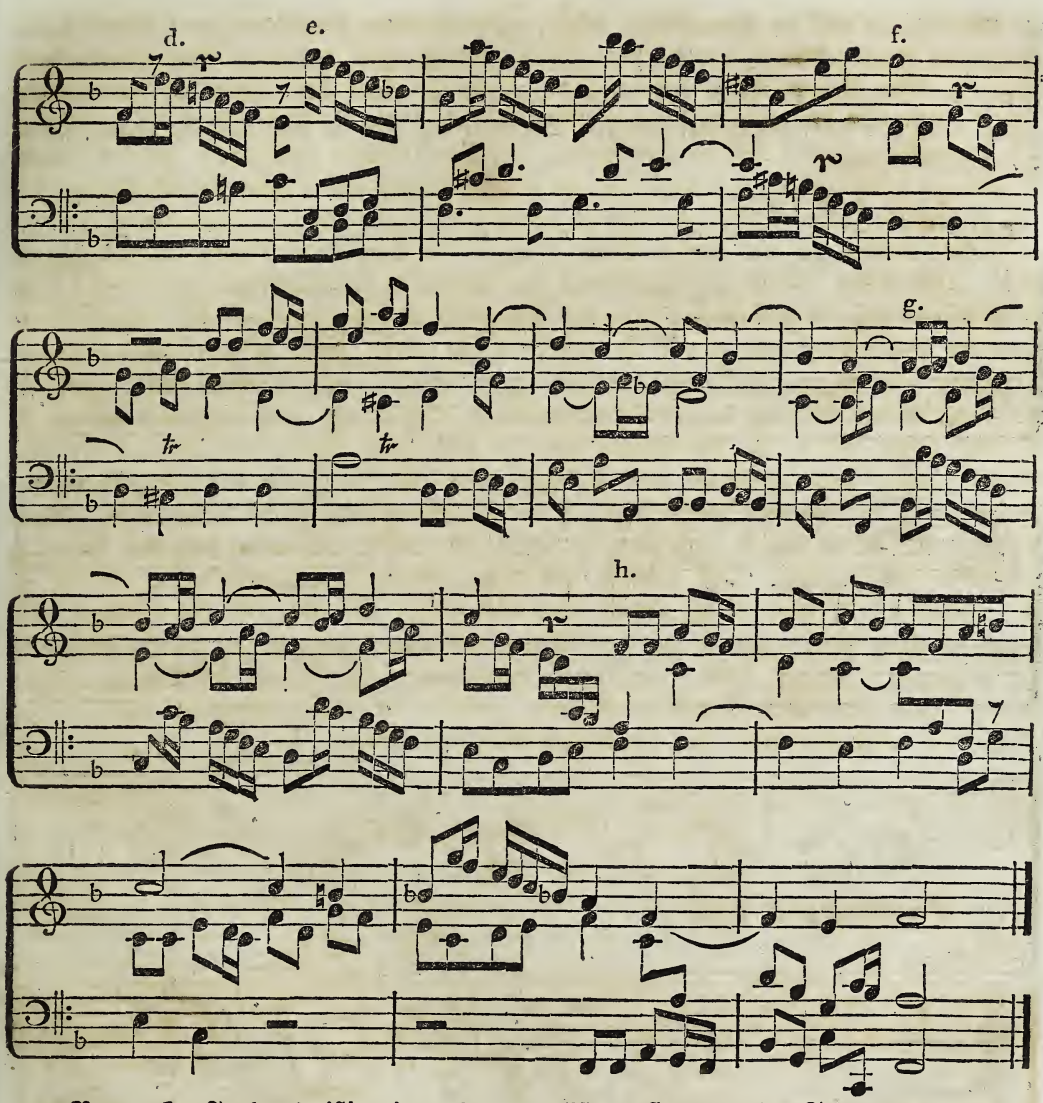
Thema ein, welches die Unterstimme nebst der angebrachten Fortführung zwei Viertel später bis zu m imitirt, worauf jene die letzte Stelle derselben allein fortführt. Das Thema, welches die untere Stimme bei n zweimal ganz, dann nur einen Theil davon in Fortführungen bringt, wird von der obern gleich nach einem Viertel, Note für Note, streng in der Oktave bis bei o nachgeahmt; wo die Oberstimme, den Ton G allein aushaltend, an das darauf folgende G gebunden ist, um nicht — da beide Stimmen das Thema zugleich bringen sollen — mit der leeren Quinte einsetzen zu müssen: denn als eine solche erscheint sie hier keineswegs; indem auf dem zweiten Viertel, bei o, die Terz dieses Akkordes vorausgegangen war. Hier bringt nämlich die Oberstimme das Thema in derselben Bewegung, wie es bei a aufgeführt ist; die Unterstimme hingegen bringt es zugleich vergrößert mit, worauf dann auch der zweite Theil von b erst in dieser, in der rechten, dann in jener, in der Gegenbewegung per augmentationem bis nach p fortgeführt, und dann ebenfalls vergrößert, doch aber immer mit einer andern kontrapunktischen Begleitung, ganz angebracht worden ist. Darauf bringt bei q die Unterstimme nur die drei ersten Viertel des Thema's erst eine Quarte, dann beide zusammen eine Sekunde höher, bis sie bei r das ganze Thema bekommt; von welchem der zweite Theil in der Oberstimme ein Viertel später in der Oktave imitirt, und so bis nach s fortgeführt wird; wo es scheint, als wenn diese den Hauptsatz vergrößert bringen sollte. Dies geschieht aber nicht, sondern sie bekommt darauf die drei ersten Viertel des Thema's in der gewöhnlichen Bewegung, und zwar erst eine Sekunde, und dann eine Terz höher, um so nun das Thema noch einmal ganz in der Tonika hören lassen zu können; worauf, nach einer kurzen Fortführung, der Schluß sechsstimmig erfolgt; welcher jedoch auch eben so gut zweistimmig, wie in der vorhergegangenen zweistimmigen Fughetta, oder auch drei- oder vierstimmig hätte sein können.

## B. Dreistimmige Fugen.

§. 288.

**Fughetta a 3 Voci.**

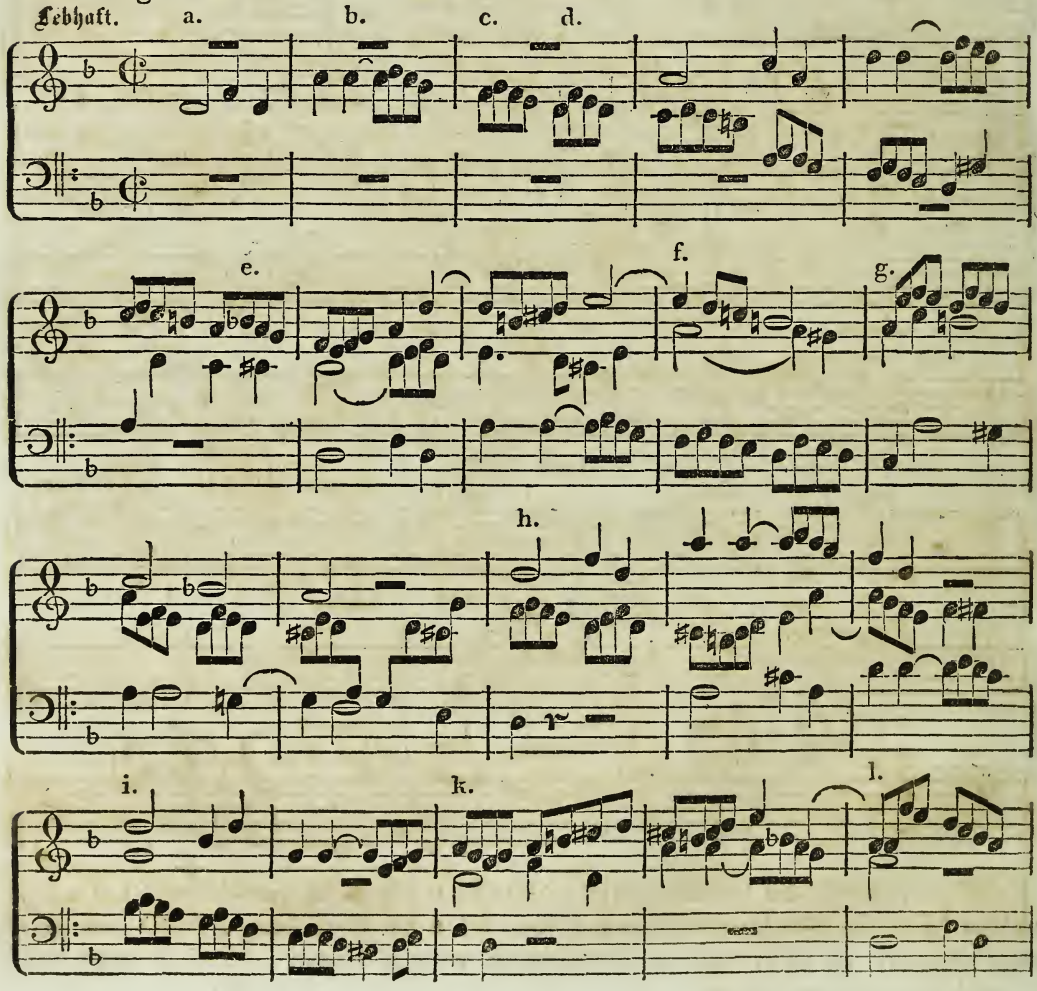


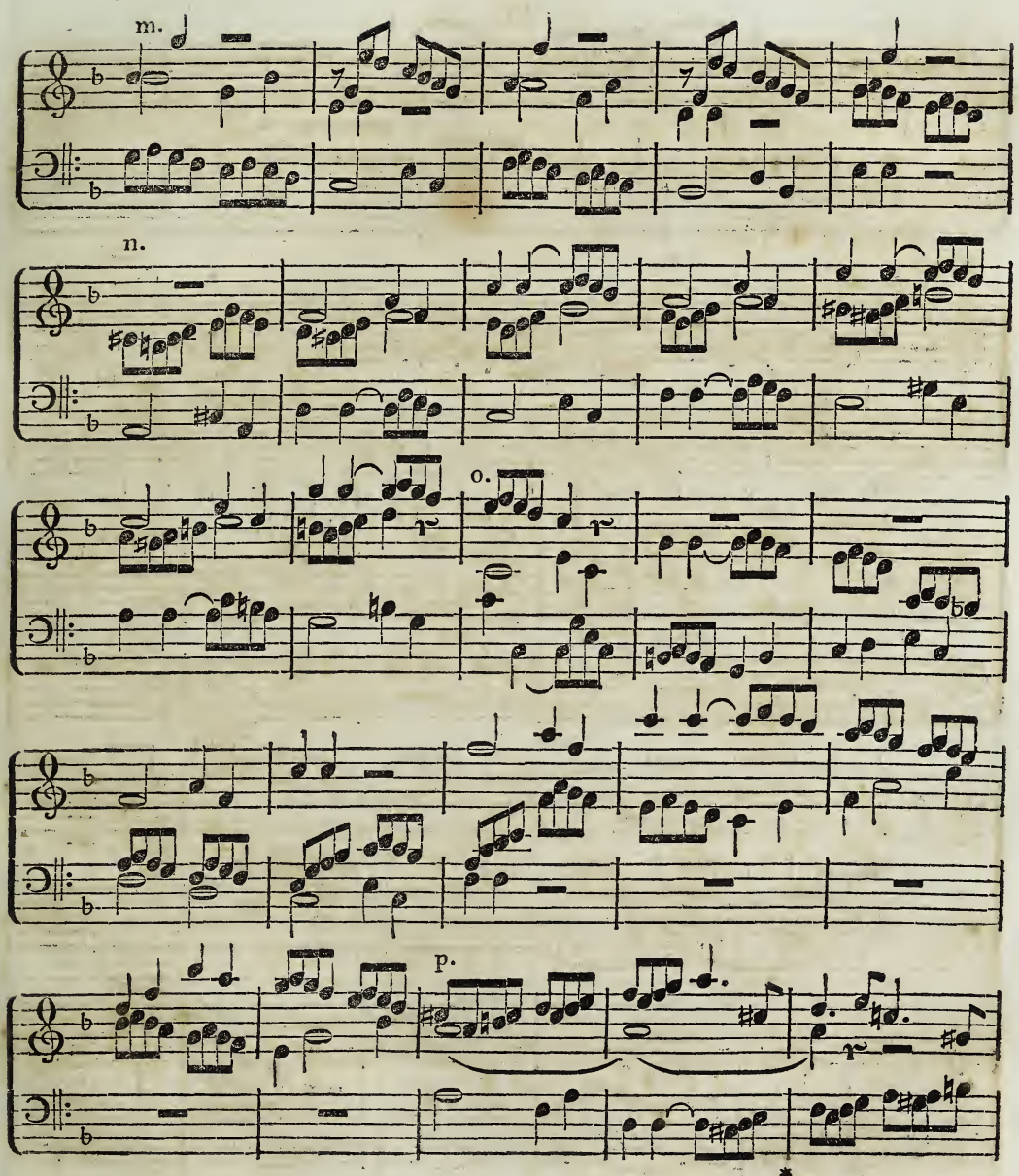


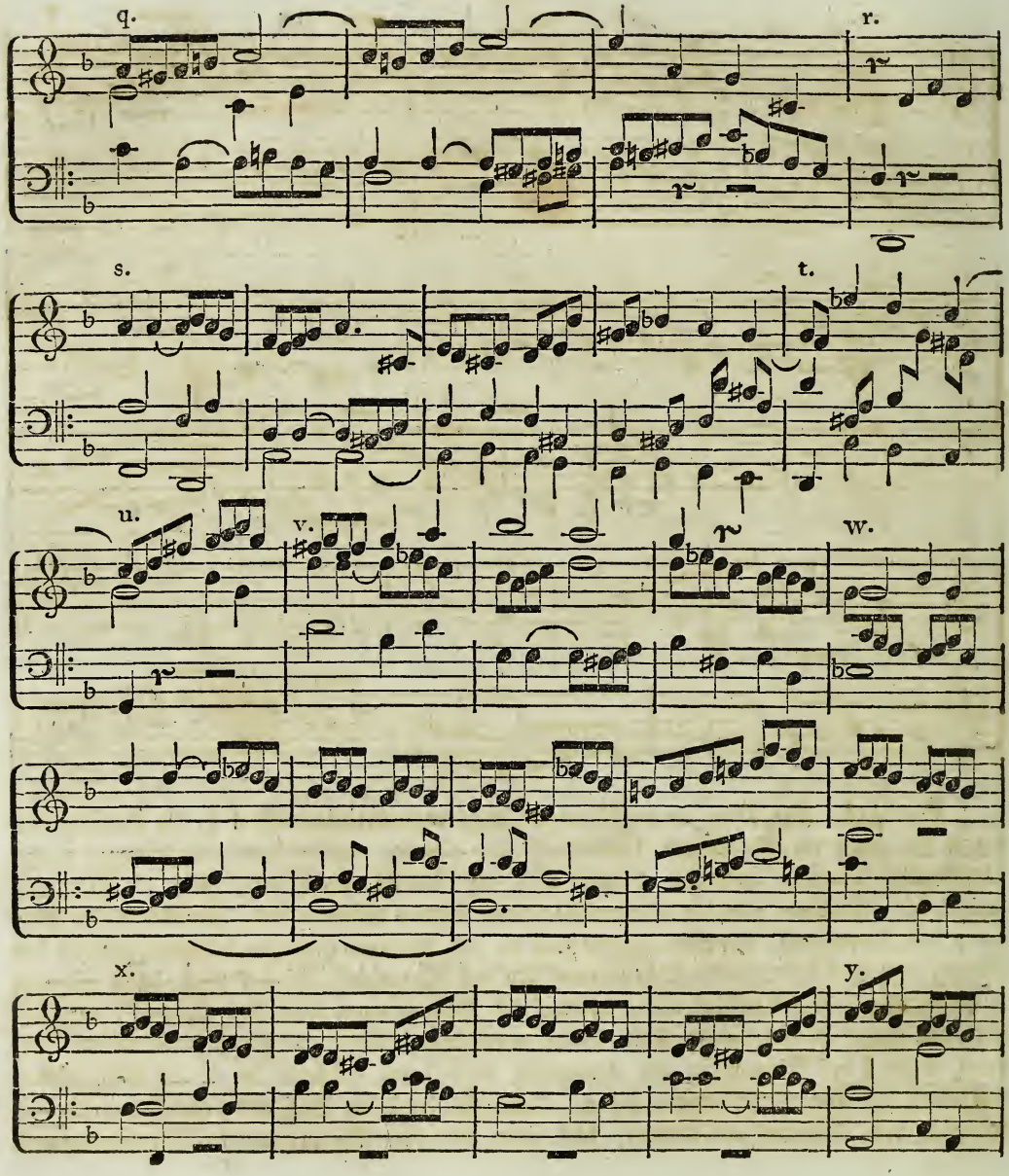

**Bemerk.** In der dreistimmigen Fughetta ist der Gegensatz des Sopranes von c an, welchen bei d die Mittelstimme bekommen hat, bei e zur Fortführung benutzt; und vermöge desselben, bis zu f, nach der Untermediante modulirt worden. In dieser tragen nun

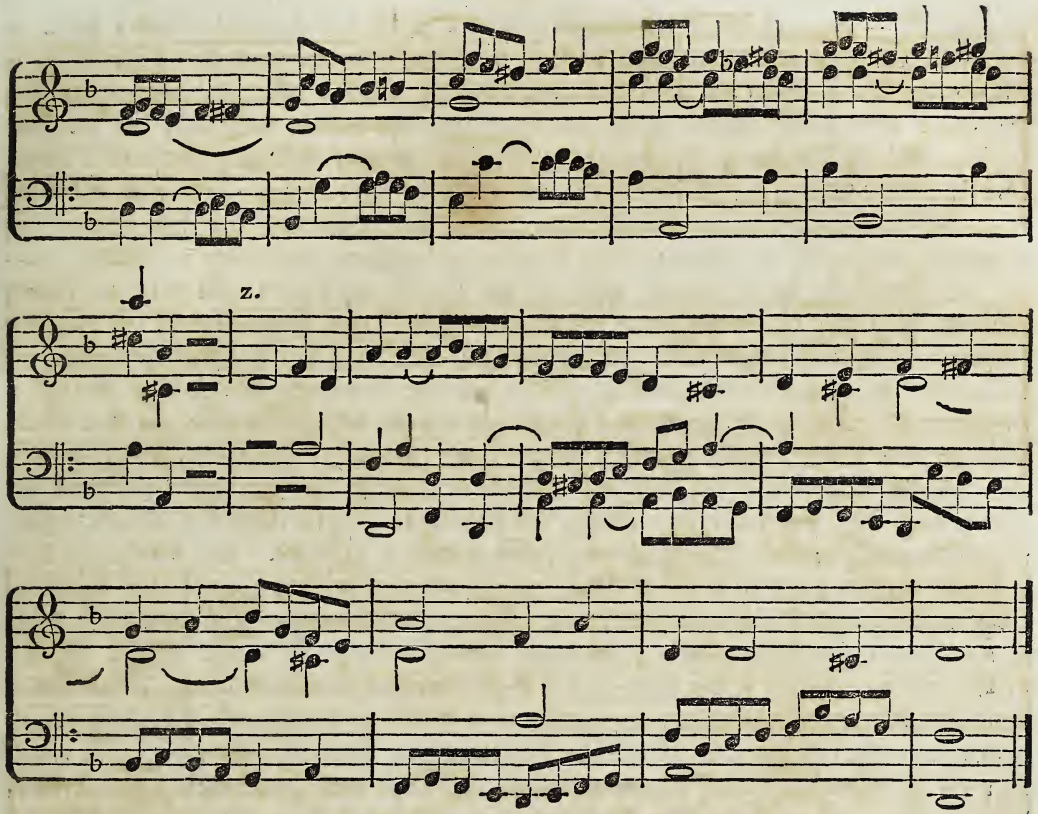
die Mittelstimme und der Sopran das Thema ganz vor; der Baß hingegen bringt nur die Stelle des Hauptsatzes von a bis b, welche darauf eine Terz tiefer bis nach g fortgeführt wird; wo alsdann die Stelle des Gegensatzes von c wieder bis nach h zur Fortführung dient. Von hier an bringen nun alle drei Stimmen das Thema noch einmal, worauf dann der Schluß erfolgt.

**Fuga a 3 Voci.**




m.
n.
o.
p.
*


q.
r.
s.
t.
u.
v.
w.
x.
y.



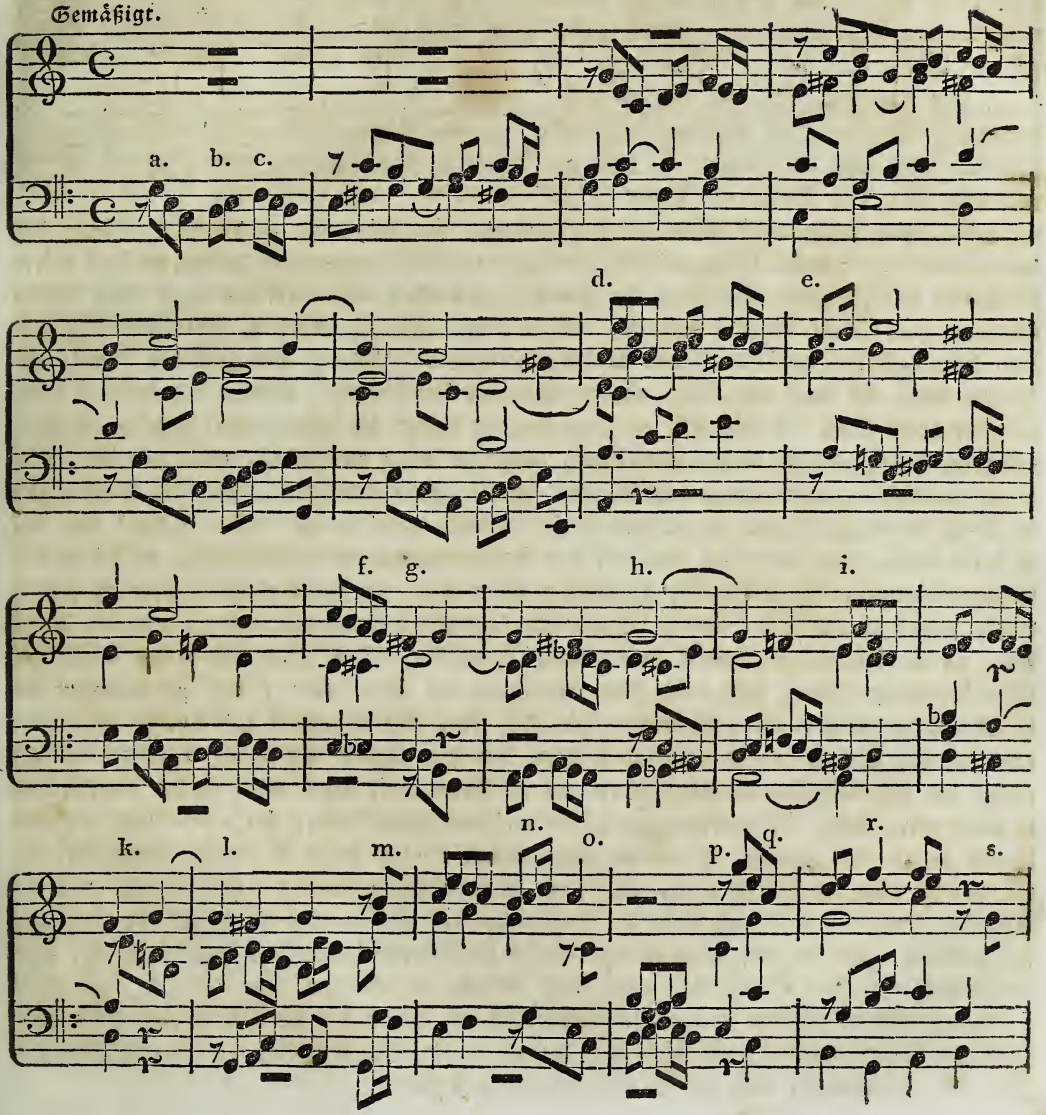

Bemerk. Der Dux der dreistimmigen Fuge modulirt bis nach d in der Tonika, von wo er sich dann zur Dominante hinwendet; der Comes mußte daher die Antwort in der Dominante bringen, und sich darauf nach der Tonika hinwenden, wie es bei e geschehen ist. Nachdem nun der Wiederschlag das Thema gebracht hat, übernimmt der Baß bei g den Kontrapunkt der Mittelstimme von f; der Sopran hingegen bekommt zugleich den Gesang des Basses, und die Mittelstimme den des Sopranes, welcher Satz dann bis nach h etwas abgekürzt fortgeführt wird; worauf der Sopran einen Theil des Thema's, der Baß aber das ganze Thema, einen Takt später nachbringt. Bevor es jedoch dieser geendet hat, trägt es bei i der Sopran in der Umkehrung vor; dann bekommt bei k die Mittelstimme den Theil des Hauptsatzes von a bis c. Nun setzt bei l der Baß mit dem Thema ein — während dem Soprane ein anderer, doch aber aus dem Thema entnommener Kontrapunkt

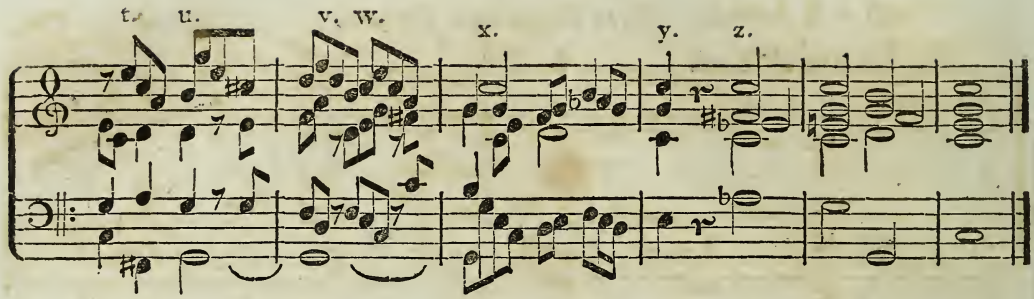
gegeben ist — worauf bei m die Mittelstimme den Theil des Hauptsatzes von a bis b in der Gegenbewegung nachbringt. Diese Stelle wird darauf immer einen Ton tiefer bis zu n fortgeführt; wo alsdann der Baß den Hauptsatz von a bis c bekommt, welchen der Sopran einen Takt später imitirt. Diese Imitation wird bis nach o fortgesetzt, wo die Mittelstimme das Thema in der Dominante der Mediante bringt, und nach letzterer hin modulirt; in welcher es nun der Sopran, erst von a bis b, dann aber — gleichsam als wenn er zu früh eingesetzt, oder die Mittelstimme, wegen des fließenden, aus dem Thema entnommenen Gesanges, es nicht zugegeben hätte — eine Oktave höher ganz nachbringt; worauf der letzte Takt des Thema's, erst von der Mittelstimme, dann vom Soprane imitirt, und nun bei p das Thema im Basse in der Umkehrung, und eben so bei q, in der Mittelstimme, ganz vorgetragen wird. Nun bringt der Baß bei r den Hauptsatz per augmentationem; der Sopran hingegen trägt ihn in derselben Bewegung vor, wie er oben bei a aufgeführt ist. Diesem ist jedoch — damit das Thema besser hervortrete — vor seinem Einsetzen eine Viertel-Pause gegeben; welches, wie B. II. schon gesagt, unter Anderm auch beim Abkürzen der ersten Note des Thema's ꝛc., sogar auf dem guten Takttheile geschehen darf. Es war daher auch nöthig, im Soprane — weil dieser das Thema zugleich mit bekommen sollte — die erste Note verkürzt erscheinen zu lassen. Bei s trägt die Mittelstimme den Hauptsatz in der Umkehrung vor; sie konnte ihn jedoch, weil der Baß denselben verlängert ganz vortragen sollte, nur von a bis c bringen. Der letzte Takt dieser Stelle ist bei t eine Quarte höher fortgeführt; worauf alsdann bei u das Thema der Alt in der rechten, und bei v der Baß in der Gegenbewegung oder Umkehrung, in der Unterdominante modulirend, bekommt; in welcher es auch bei w der Sopran auf einem Orgelpunkte vorträgt, und nun, die letzte Stelle des Hauptsatzes ergreifend, bis nach x hin modulirt; wo die Mittelstimme das Thema bekommt, und dieses nach zweien Takten eine Sekunde höher fortführt. Bei y bringt der Baß den Hauptsatz von a bis c, und führt darauf die Stelle von b bis c fort; welche dann von der Mittelstimme ergriffen, ebenfalls auch fortgeführt, und so nach der Dominante hingeleitet wird; worauf bei z das Thema ganz verengt, und zwar erst im Soprane in der rechten Bewegung, dann einen halben Takt später, in der Mittelstimme, in der Umkehrung, und einen halben Takt später, im Basse, wieder in der geraden Bewegung, so wie vor dem Schlusse, im Soprane, noch einmal auf die Umkehrung hindeutend, von a bis b gebracht, und damit geschlossen wird.

## C. Vierstimmige Fugen.

### Fughetta a 4 Voci. §. 289.

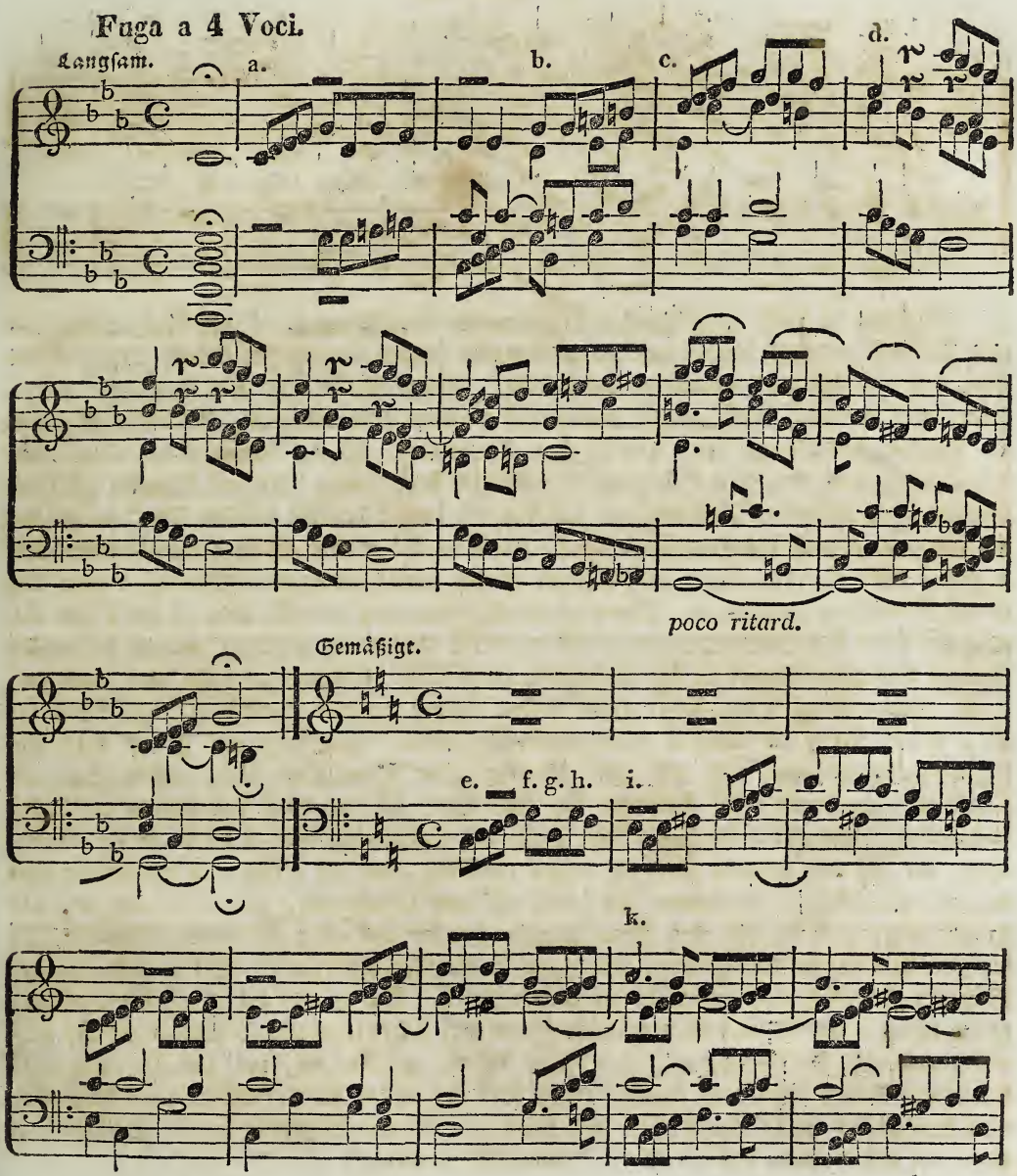
Gemäßigt.

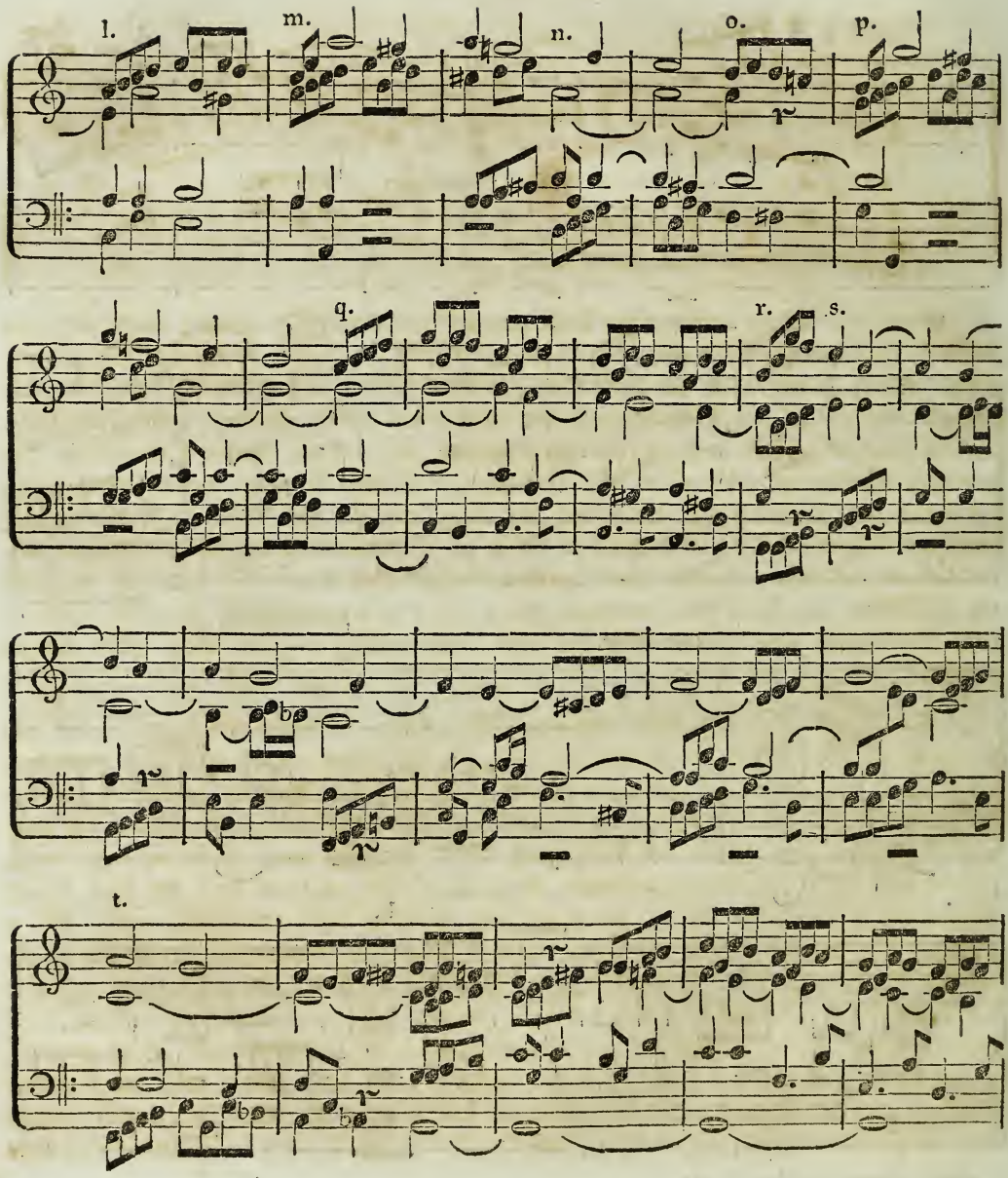


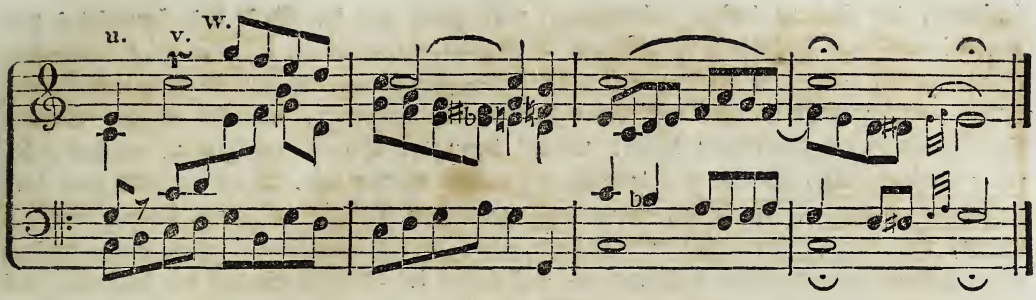



Nachdem in dieser vierstimmigen Fughetta alle vier Stimmen — der Baß, Tenor, Alt und Diskant — das Thema auf die gewöhnliche Weise vorgetragen haben, bringt es der Baß von a bis c noch einmal in der Tonika. Letztere Stelle wird eine Terz tiefer fortgeführt, und auf diese Weise gelangt man bei d nach der Untermediante. In dieser trägt nun der Sopran das Thema vor; und in ihrer Dominante, bei e, bringt es der Tenor, als Unterstimme, mit einer eine Terz tiefer angewandten Fortführung. Darauf bekommt bei f der Sopran einen Theil des Thema's — den von der dritten bis zur sechsten Note — welcher als Modulation nach der Dominante dient, worin es bei g vom Basse gebracht wird. Bei h und i wird es vom Tenor und Sopran in der Wechseldominante, und bei k vom Alte in der Dominante vorgetragen. Bevor es jedoch dieser ganz gebracht hat, ist bei l dem Tenore der Theil des Hauptsatzes von a bis c in der Umkehrung gegeben; worauf bei m der Sopran das ganze Thema in der Umkehrung hören läßt. Während es dieser aber noch vorträgt, bringt es bei n der Tenor schon wieder in der geraden Bewegung, und bei o der Alt, so wie bei p der Sopran in verengter Imitation. Nun trägt bei q der Baß das Thema verlängert vor, und geht zum Grundtone der Dominante über, auf welchem ein Orgelpunkt angebracht ist. Während der Zeit aber, wo der Baß das Thema verlängert vorträgt ꝛc., gibt bei r der Tenor den Theil des Hauptsatzes von a bis b in der Umkehrung; der Alt und Sopran hingegen tragen denselben Theil bei s und t in der geraden Bewegung vor. Letzterer übernimmt ihn jedoch auf dem Orgelpunkte, bei u, v und w, als Fortführung; und der Alt und Tenor bringen nur die drei ersten Noten des Thema's: dieser gibt sie aber in der geraden, und jener in der Gegenbewegung. Bei x läßt nun der Baß den Hauptsatz noch einmal in der Tonika hören. Da er aber bei y mit der Terz derselben schloß, und so noch keine wirkliche Ruhe statt finden konnte: so war es nöthig, entweder noch eine Fortführung ꝛc., oder einige Akkorde anzubringen, um dadurch einen vollkommenen Schluß machen zu können. Weil aber auf letztere Art der Schluß einer Fuge auch recht befriedigend wird: so ist diese Art bei z — so wie auch oben in der zweistimmigen Fuge — angewendet, und als Beispiel aufgestellt worden.

## Fuga a 4 Voci.




l.
m.
n.
o.
p.
q.
r.
s.
t.




Bemerk. Dieser vierstimmigen Fuge geht erst eine Einleitung voraus; welche nicht blos auf den Hauptsatz der Fuge hindeutet, sondern ihn ganz, doch aber in der Molltonart, aufführt. Dieser Hauptsatz ist hier beim Eintreten der Stimmen blos thematisch behandelt; und deshalb war es bei der Beantwortung der zweiten und vierten Stimme auch nicht nöthig, auf die Lage der ganzen und halben Töne, sondern nur auf die regelrechte thematische Behandlung Rücksicht zu nehmen. — Der Alt bringt, als erste Stimme, den Hauptsatz ganz; der Tenor und Baß hingegen lassen nur den Theil desselben von e bis h hören; worauf dann der Sopran, bei c — nachdem er bei b die Beantwortung der zweiten Stimme imitirt hat — das Thema in der Tonika ganz vorträgt. Von d an wird nun, bis zu Ende der Einleitung, der Theil des Hauptsatzes von e bis f in der Umkehrung behandelt, und — nach Anbringung eines halben Schlusses und eines Halters — zur Fuge selbst übergegangen.

Da übrigens diese Fuge nicht sehr lang werden sollte, so wurde von k an, — als alle Stimmen das Thema auf die gewöhnliche Weise gebracht hatten — vermöge einer, aus dem ersten Theile des Hauptsatzes gebildeten Fortführung, nach der Mediante modulirt. In dieser bringen nun, bei l und m, der Sopran und Alt das Thema; der Tenor setzt zwar auch in derselben ein: wegen der Verkürzung seines Gesanges aber, bleibt er nicht darin, sondern geht bei n zur Wechseldominante über; in welcher es dann auch der Baß bringt, worauf bei p die Stelle von m bis o um eine Sekunde tiefer fortgeführt wird. Bei q trägt der Sopran das Thema mit einer, aus dem Theile des Hauptsatzes, von g bis i, gebildeten Fortführung vor. Bei r bringt der Baß den Theil des Hauptsatzes von e bis f; der Tenor bei s hingegen den von e bis h, welcher dann eine Terz tiefer imitirend nachgebracht wird. Darauf erfolgt nun eine Einleitung nach der Unterdominante, wozu ebenfalls wieder die erste Stelle des Hauptsatzes den Stoff gegeben hat. Bei t trägt der Baß das Thema vor, und schreitet, nach der zufälligen Erniedrigung der letzten Note, zum Grundtone der Dominante fort; auf welchem, als Orgelpunkt, der Tenor und Alt mit dem Thema

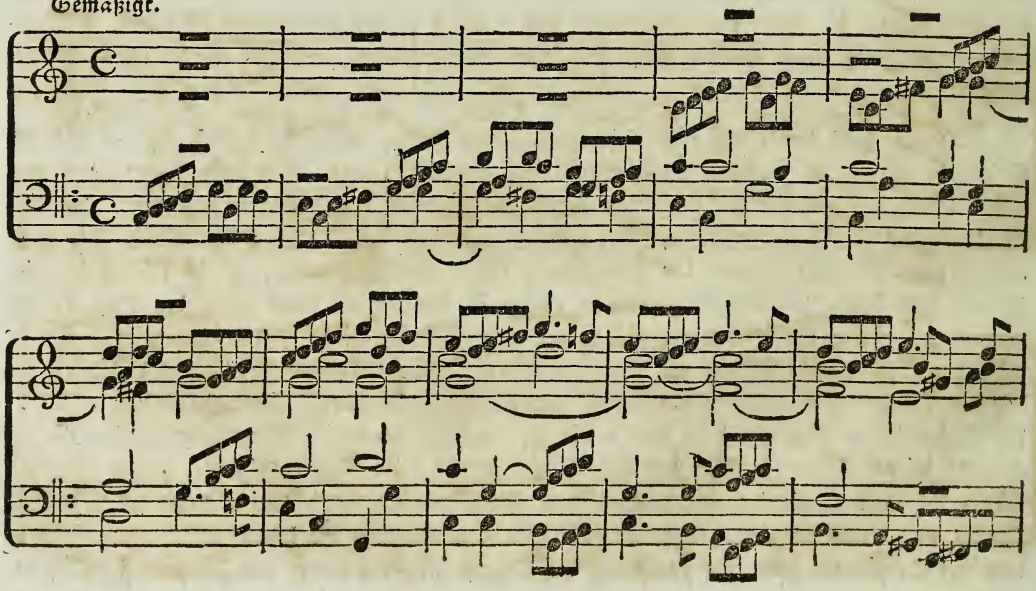
*

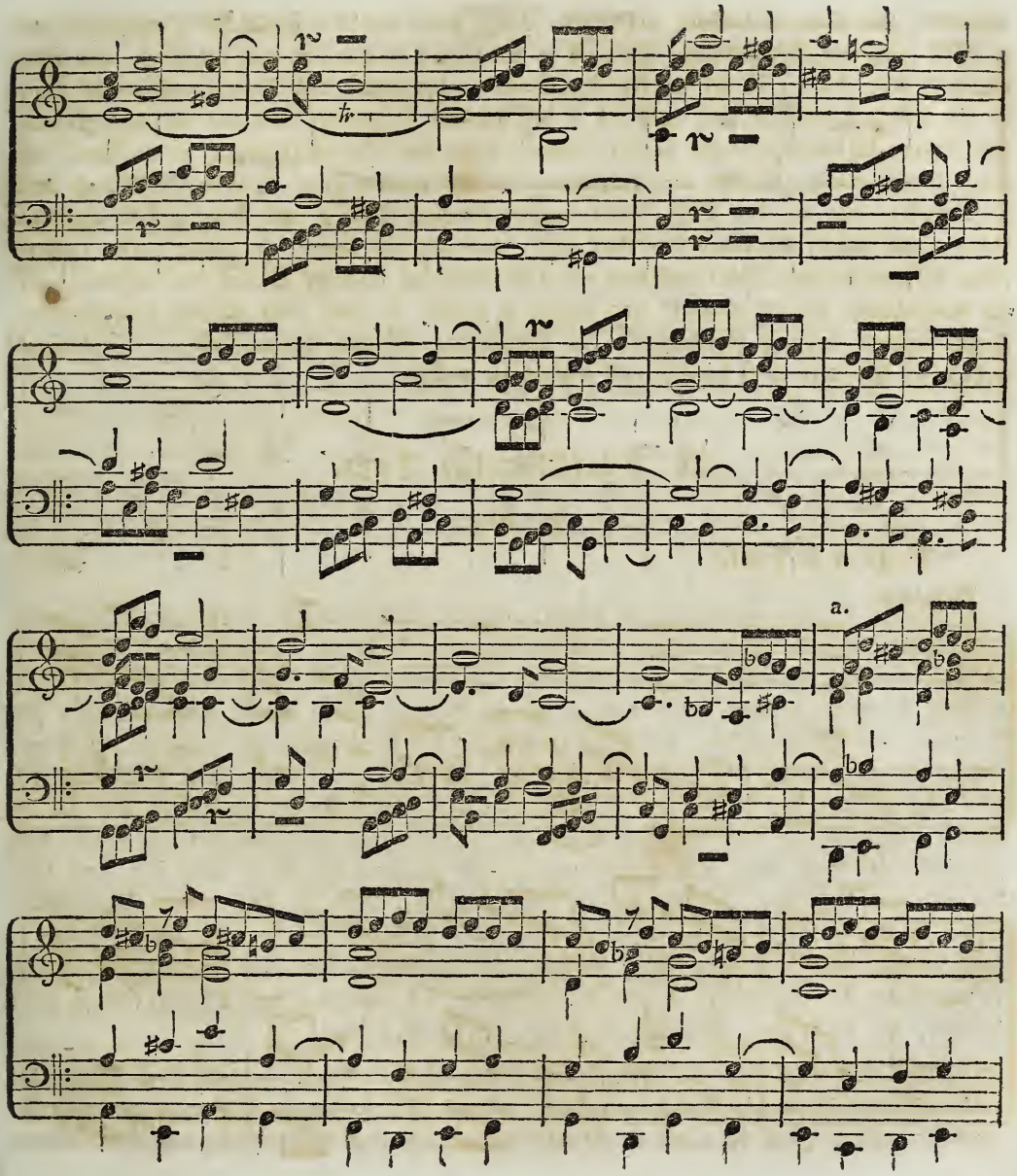
beginnen, der Sopran dasselbe aber ganz, nebst einer aus der Stelle des Hauptsatzes von g bis i gebildeten Fortführung, bis nach u vorträgt. Hier bringt nun der Baß, und nach einem Viertel, bei v, in der engsten Imitation — der Tenor das Thema noch einmal ganz in der Tonika; zugleich läßt auch bei v der Alt den Gegensatz, und bei w der Sopran das Thema in der Umkehrung hören: worauf dann der Schluß erfolgt; zu welchem, bei seiner Verlängerung, Stellen aus dem Thema benutzt worden sind. Daß übrigens nach dem Orgelpunkte, bei u, der Baß, ohne vorhergegangene Pause, mit dem Thema eintreten konnte, und dieses, ohne daß jene statt fand, doch deutlich eintrat — indem vorher in derselben Stimme ruhende Noten vorkamen — daß ferner bei mehrern Stellen der Gegensatz mit zur Fortführung benutzt wurde; daß endlich in diesen, so wie auch in den nachfolgenden Fugen mehrere doppelte Kontrapunkte in Anwendung gebracht worden sind — — braucht wohl nicht besonders noch bemerkt und erörtert zu werden.

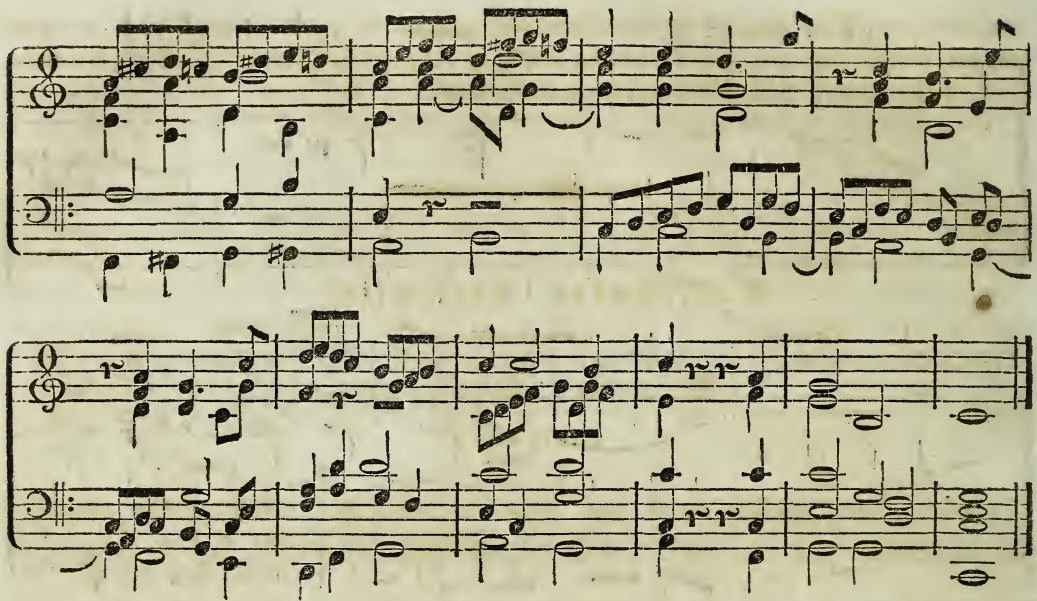
## D. Fünfstimmige Fuge.

§. 290.

**Fuga a 5 Voci.**




a.



Bemerk. Um Anfängern zu zeigen, daß die fünfstimmigen Fugen ganz nach denselben Regeln, wie die vierstimmigen, gebildet werden: so ist zu dieser Fuge das Thema der vorhergegangenen vierstimmigen gewählt, und auf ähnliche Weise, wie jene, doch aber fünfstimmig behandelt worden. Ob nun gleich zu Anfange dieser Fugen ohne Bedenken eine Stimme, als Wiederschlag, das Thema auch in der Unterdominante, statt in der Dominante, bringen kann, wie z. B. in Nro. 16., §. 276: so bringen doch gewöhnlich alle drei Wiederschläge den Gesang des Führers oder des Gefährten in der Tonika und in der Dominante nach, so wie es hier geschehen ist. Haben nun alle Stimmen das Thema vorgetragen: so kann man, nach Erforderniß — je nachdem die Fuge lang oder kurz werden soll — hier eben so, wie bei der vierstimmigen, entweder noch einige Wiederschläge in der Tonika auftreten lassen; oder man modulirt durch Imitationen oder Fortführungen ꝛc. nach der Mediante hin. In dieser, so wie auch im Verfolg der Fuge in jeder Nebentonika, können dann die Stimmen — die Wiederschläge — mitunter das Thema einmal mehr bringen, als es in den vierstimmigen Fugen gewöhnlich geschieht.

Weil nun aber über die Behandlung dieses Thema's schon in den Bemerkungen der vorhergehenden Fuge hinlänglich gesprochen worden ist: so braucht hier wohl nur noch bemerkt zu werden „daß bei a der Baß das Thema nebst einer Fortführung vergrößert bekom-

men hat". — Daß übrigens in einer fünfstimmigen Fuge — wenn sie mit Recht eine solche genannt werden soll — nothwendig auch oft der fünfstimmige Satz hörbar sein muß: bedarf wohl keiner besondern Bemerkung.

# Neunter Abschnitt.

## Von der Singfuge.

### Einleitung.

### §. 291.

So wie das Hauptaugenmerk eines guten Organisten stets darauf gerichtet sein muß, daß der Gesang durch sein Orgelspiel nicht nur unterstützt und geleitet, sondern vielmehr der Ausdruck des Ganzen noch gehoben werde: eben so darf auch der Tondichter bei einer Gesangkomposition nicht bloß das Sylbenmaß und den Akzent der Wörter ins Auge fassen, und, ohne alle weitere Berücksichtigung, den Text nur mit Tönen begleitet geben wollen; sondern er muß vielmehr außerdem auch noch sich zu befähigen suchen, vollkommen in den Sinn des Dichters einzudringen, um durch das Wesen der Melodie und durch charakteristische Verbindungen der Akkorde den poetischen Stoff im Gefühle zu erhöhen. Der Text aber, den man zu Gesangstücken wählt, ist der Form nach entweder poetisch, oder prosaisch. Dem Inhalte nach muß er immer poetisch sein, d. h. er muß Vorstellungen umfassen, die entweder an sich jedes menschliche Gemüth, oder in der besondern Situation doch das Gemüth des Aussprechenden lebhafter in seiner Tiefe zu erregen, bis zu einer höhern, des Ausdrucks fähigen und bedürftigen Empfindung zu steigern, geeignet sind. Denn der Gesangton, als höhere Stufe des Sprachtons, ist eben das natürliche Mittel, die lebhaftere innere Theilnahme an dem Gesprochenen auszudrücken und anschaulich zu machen; so daß es eine Unwahrheit wäre, ihn an ein Nichts, an etwas Nichtssagendes, Nicht-Interessantes zu knüpfen. Nun ist aber die Sprache der Töne im Ganzen, und eigentlich, nur subjektiv, nicht objektiv; d. h. sie drückt eigentlich nicht die Dinge oder auch nur deren Vorstellungen aus, die unser Gemüth erregen: sondern nur die Art und den Grad dieser Erregung selbst — sie mahlt uns das Spiel der Empfindungen, die nicht einmal immer aus deutlichen, sondern oft auch nur aus undeutlichen Vorstellungen bestehen,

also an sich selbst bald klar, bald unklar sind — ja die Darstellung der Musik ist häufig, besonders in der Instrumentalmusik, nur erst Darstellung der Entwickelung einer Empfindung bis zu einer gewissen Klarheit.

Der höchste Grad jener Eigenthümlichkeit eines Textes (einer Reihe von Gedanken — Begriffen und Vorstellungen), das Innere des gesammten Gemüthes zu berühren, lebhafte Empfindungen zu erregen, ist also der, wo der Text, so viel als möglich, mehr das Spiel dieser Empfindungen selbst, das Subjektive, als die veranlassenden Vorstellungen berücksichtigt und ausdrückt. Der Verfasser gibt darin, als Dichter, den Vorstellungen nicht blos die ruhige, geordnete und vollständige Darstellung zum bloßen Verständniß; sondern eine Darstellung, die vorzugsweise die Erregung seiner Gemüthstiefe, den Aufruhr seiner Empfindungen dabei, mahlt. Und dies nennt man nun den lyrischen Charakter eines Textes.

So ist also ein Text um so geeigneter, eine musikalische Begleitung anzunehmen, je lyrischer er, dem Inhalte nach, ist. Und wenn er es auch nur im geringsten Grade wäre, und nur in prosaischer Form dastände: so ist es eben doch nur die Verwandtschaft mit dem Lyrischen, die ihn kompositionsfähig macht, und die also den Musiker beschäftigen kann. Was aber die Form des Textes betrifft: so ist freilich das eigentlich Lyrische, als das höchst Poetische, auch in der höchsten Stufe der Vollkommenheit äußerer metrischer Form darzustellen, d. h. in der innigsten Verbindung von Fuß, Versmaaß (auch wohl Reim) und Strophe. Und eben daher bekam es den Namen lyrisch; weil es so, in Liedesform, am besten zum Gesange mit Begleitung der Lyra (ursprünglich wohl in einer Art musikalischen Mitteldinges zwischen Lied und Recitativ) geeignet war. Damals war aber die Tonkunst (in Gesang, Begleitung und Instrumentation überhaupt) weit unvollkommener, und hatte noch nicht die jetzigen so bestimmten und kunstvollen Formen. Gegenwärtig also findet es sich: daß, je lyrischer der Form nach, oder auch in einem höchsten Grade des Inhalts, ein Text ist, er um so weniger sich bequem componiren läßt; und dies ist bei der vollendetsten musikalischen Form, bei der Fuge, am meisten der Fall, sie eignet sich am wenigsten für streng metrische Texte.

---

## Allgemeine Regeln, welche bei der Bildung einer Gesangkomposition zu beachten sind.

### §. 292.

Bei der Behandlung des Textes liegt nun aber dem Tondichter — außer Dem, was schon weiter oben gesagt ist — ferner ob, darauf zu sehen: daß weder Silben zusammengezogen, noch von einander getrennt werden — daß die Wörter nach ihrem natürlichen

Akzente behandelt werden, und daß man nicht die Skansion [170]), sondern die Deklamation nachahme — daß man, des Angenehmen und des Wohllautes wegen, dunkle Vokale nicht in hohen, und helle in tiefen Tönen vortragen, oder die äußern Töne einer jeden Stimme lange aushalten, oder zu oft und anhaltend anwenden, oder auf die Vokale i, o oder u Läufer ꝛc. anbringen wolle. Sollen auf Eine Silbe mehrere Noten ausgehalten, oder Läufer angebracht werden: so kann dieses, des Wohlklanges wegen, nur auf einer solchen geschehen, in welcher die Vokale a und e, oder die Diphtonge ae, aeu, ai, au, ee, ei und eu vorkommen. Dabei muß jedoch ebenfalls auch immer mit berücksichtigt werden, daß der Sänger gehörig athmen könne; damit er nicht durch das Vortragen solcher Stellen zu sehr angegriffen, oder genöthigt werde, dieselben fehlerhaft vorzutragen. So ist auch ferner sehr zu berücksichtigen: daß, wenn im Texte ein Abschnitt vorkommt, oder der Sinn eines Satzes ganz, oder doch zum Theil geendet ist, daß dann auch in der Musik ein Einschnitt ꝛc. statt finde; damit auch hierin beide einander völlig entsprechen. Ein solcher Abschnitt muß aber wo möglich immer auf dem guten Takttheile, und zwar so angebracht werden: daß diejenigen Stimmen, welche Pausen bekommen sollen, mit solchen Noten endigen, die nicht mit andern dissoniren. Es ist jedoch, wie schon oben gesagt worden, mitunter nöthig, dem weiblichen Reime ꝛc. [171]) zu Gefallen, auf dem schlechten Takttheile den Einschnitt anzubringen. Selbst aber auch, wenn dieses der Fall ist, kann man es doch meistens so einrichten, daß die Harmonie des vorhergehenden guten Takttheiles beibehalten wird; wodurch dann die eigentliche Ruhe immer auf dem guten Takttheile statt findet. Daß dieses geschehen müsse, ist schon B. II. §. 202, S. 87. gesagt; und daß es geschehen könne, wird aus Nachstehendem erhellen:

Die Lieder „Werde munter mein Gemüthe ꝛc. und Freu dich sehr, o meine Seele ꝛc." haben gleiches Versmaß, doch aber verschiedene Melodien; von welchen jene in der ersten

---

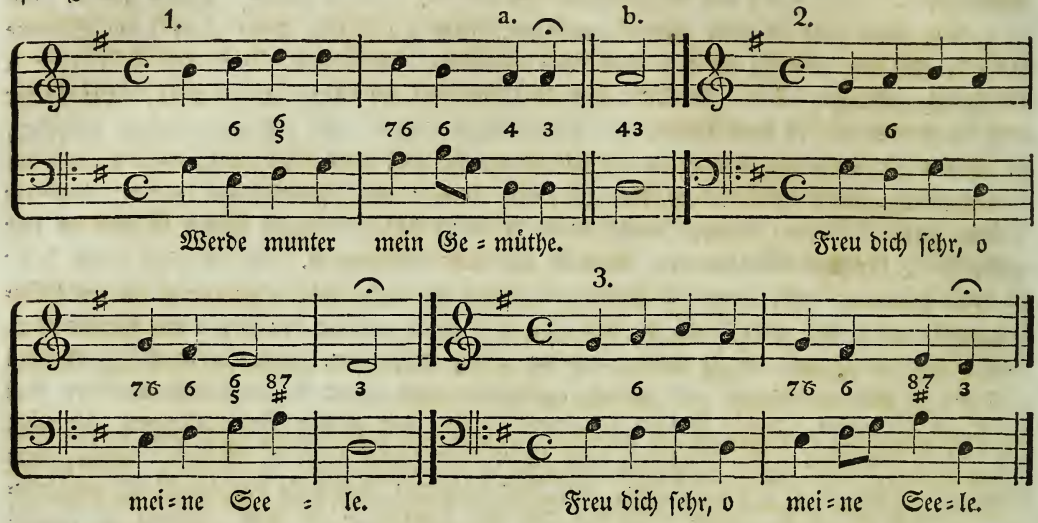
[170]) Einen Vers nach seinen Gliedern abmessen oder abtheilen, heißt skandiren, oder im Vortrage mehr die Form der Worte hervorheben; deklamiren hingegen heißt: ein Gedicht ꝛc. mit dem gehörigen Wort- und Redetone hersagen, oder im Vortrage mehr die Art der Empfindungen hervorheben.

[171]) Reimt sich der Vers auf eine lange Silbe, so heißt er ein männlicher Reim; reimt er sich hingegen auf eine lange und darauffolgende kurze, so heißt er ein weiblicher Reim. Z. B.

Gib mir ein Herz voll Zuversicht,
Erfüllt mit Lieb und Ruhe —
Ein weises Herz, das seine Pflicht
Erkenn' und willig thue.

In dieser Strophe schließt der erste und dritte Vers mit einem männlichen, der zweite und vierte hingegen mit einem weiblichen Reime.

Zeile auf dem schlechten Takttheile zu schließen scheint, welches aber keinesweges der Fall ist. Z. B.




Der eigentliche Schluß und die innere Ruhe der Melodie von 1 fällt auf das gute Takttheil bei a: denn die auf diesem vorkommende Harmonie wird ja auf dem darauffolgenden schlechten beibehalten; indem die Quarte nur Vorhalt vor der Terz ist, und die wiederanschlagenden Töne daher auch nicht anders, als nachschlagende angesehen werden können. Wäre der Reim dieses Verses nicht ein weiblicher, sondern ein männlicher: so würden die beiden letzten Viertel von 1, nicht Viertel, wie bei a: sondern einen halben Schlag bilden müssen, wie bei b; welches aber, hinsichtlich des Schlusses, ganz gleich wäre. Die Melodie bei 2 hingegen würde ganz fehlerhaft schließen, wenn man die beiden letzten Noten, e — d, hätte in Vierteln schreiben wollen, wie bei 3; indem hier der Schluß wirklich auf das schlechte Takttheil gefallen wäre. Dieses nun zu vermeiden, war es nöthig, die vorletzte Note, e, in einen halben Schlag zu verwandeln; wodurch dann der Schluß auch, weil er so nun auf das gute Takttheil kam, richtig wurde. Findet man übrigens eine Melodie, die, wie hier bei 3, auf dem schlechten Takttheile schließt, so ist ein solcher Schluß jederzeit als fehlerhaft anzusehen. Anfänger haben daher beim Bilden eines Gesangstückes sehr mit darauf zu sehen, daß der Schluß immer auf das gute Takttheil falle. Dieses ist selbst dann zu beobachten, wenn sie auch nur eine ihnen bekannte Melodie ohne Hülfe des Choralbuches aufschreiben wollen. Nächst diesem ist aber auch vorzüglich nöthig, die Versfüße zu berücksichtigen: denn nur aus diesen kann man ersehen, ob man die Melodie mit dem guten oder

mit dem schlechten Takttheile anzufangen habe; indem die langen Silben auf die guten Takttheile, und die kurzen auf die schlechten kommen müssen.

Ein jeder Vers besteht nämlich aus verschiedenen Füßen (pedes) oder rhythmischen Takten, die man Glieder nennt; in welche ein Vers, vermöge der darin herrschenden Tonbewegung, zerfällt. Diese Versfüße sind aber entweder zwei-, drei- oder viersilbig, und die gewöhnlichsten nachstehende:

1) Der Trochaeus oder Choreus. Dieser ist ein Versfuß (oder Versglied), welcher aus einer langen und einer kurzen Silbe besteht, als z. B. Ruhe, freudig, Vater (—∪|—∪|—∪|etc.). Aus diesen Gliedern würden nachstehende Verse bestehen: Gottes Sohn ist kommen ꝛc.; Liebster Jesu, wir sind hier ꝛc.; Alles ist an Gottes Segen ꝛc.

2) Der Jambus. Dieser ist ein Versfuß, welcher aus einer kurzen und einer langen Silbe besteht, als z. B. gerecht, bereit, Vernunft ꝛc. (∪—|∪—|∪—|etc.). Aus solchen Gliedern würden folgende Verse bestehen: O welch ein Glück, ein Mensch zu sein ꝛc.; Gelobet seist du, Gott der Macht ꝛc.; Befiehl du deine Wege ꝛc.

3) Der Dactylus. Dieser ist ein Versfuß, welcher aus einer langen und zwei kurzen Silben besteht, als: Fittige, Gütiger, Heiliger ꝛc. (—∪∪|—∪∪|—∪∪|etc.). Aus solchen Gliedern würden folgende Verse bestehen: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehre ꝛc.; Alles was Odem hat, lobe den Herren ꝛc.; Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter auf Erden ꝛc.

4) Der Amphibrachys. Dieser ist ein Versfuß, welcher aus einer kurzen, einer langen, und wieder einer kurzen Silbe besteht, als: Gewitter, erheben, versiegen, erklingen ꝛc. (∪—∪|∪—∪|∪—∪|etc.). Aus solchen Gliedern würden diese Verse bestehen: Zum Himmel erhebe dich Freudengesang! — Das Christenthum bleibe uns theuer und werth! — Ihr Glücklichen, wünschet dem Vaterland Glück!

Wenn nun aber, wie oben gesagt, die langen Silben auf die guten, und die kurzen auf die schlechten Takttheile kommen sollen: so würden die Lieder, deren Verse aus trochäischen oder daktylischen Versgliedern beständen, mit dem guten Takttheile beginnen müssen; doch aber mit dem Unterschiede: daß man zu jenen oft passender eine gerade, und zu diesen eine ungerade Taktart wählte. Die Lieder hingegen, deren Verse aus jambischen oder amphybrachischen Versgliedern bestehen, könnten nur mit dem schlechten Takttheile anfangen, und man würde auch zu jenen mehr eine gerade, so wie zu diesen eine ungerade Taktart zu wählen haben.

Gegen diese so eben aufgestellten Regeln — welche im Allgemeinen bei der Bildung einer Gesangkomposition berücksichtigt werden müssen — darf auch in der Gesangfuge nicht

*

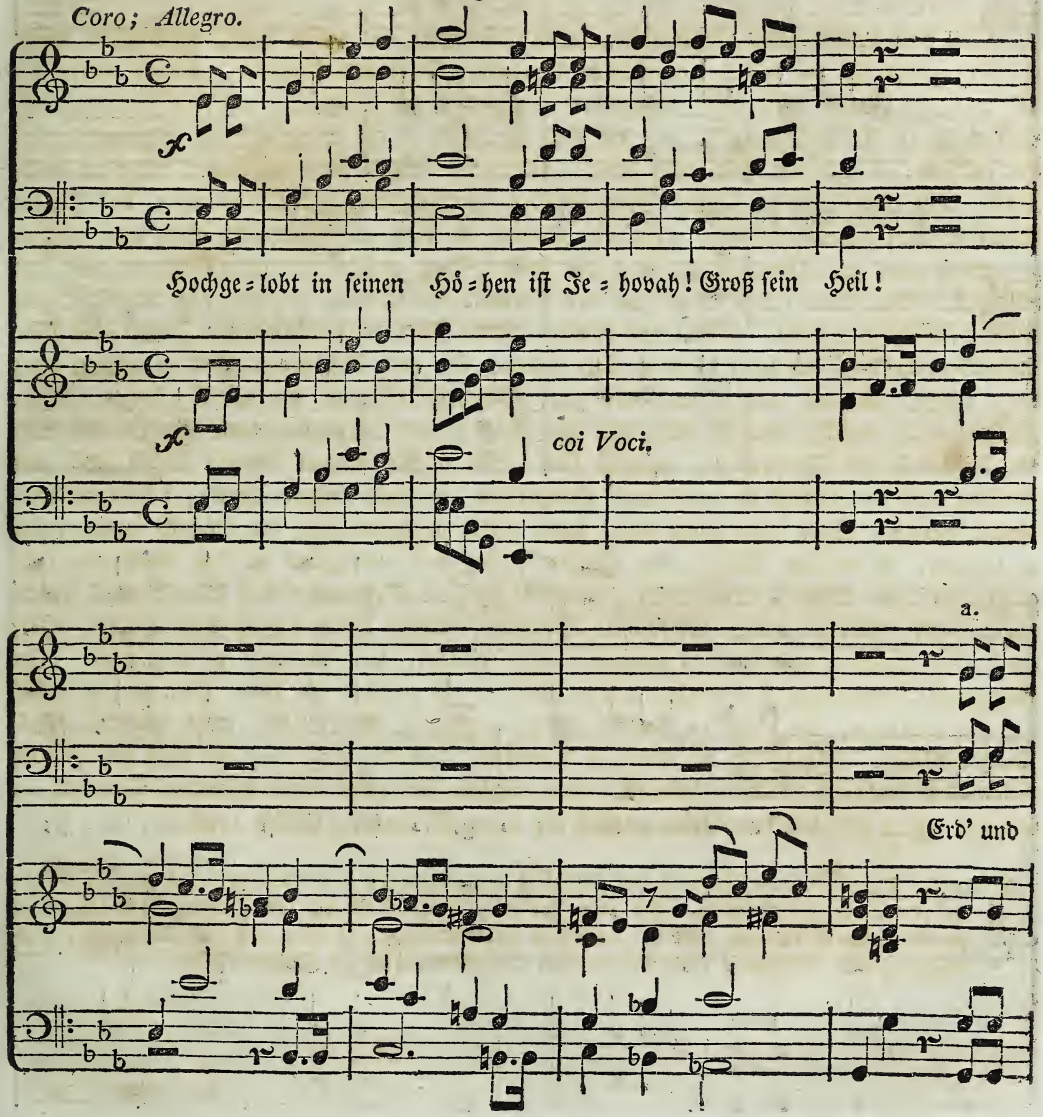
gefehlt werden; indem in dieser der Text eben so richtig behandelt werden muß, als in einem andern Musikstücke.

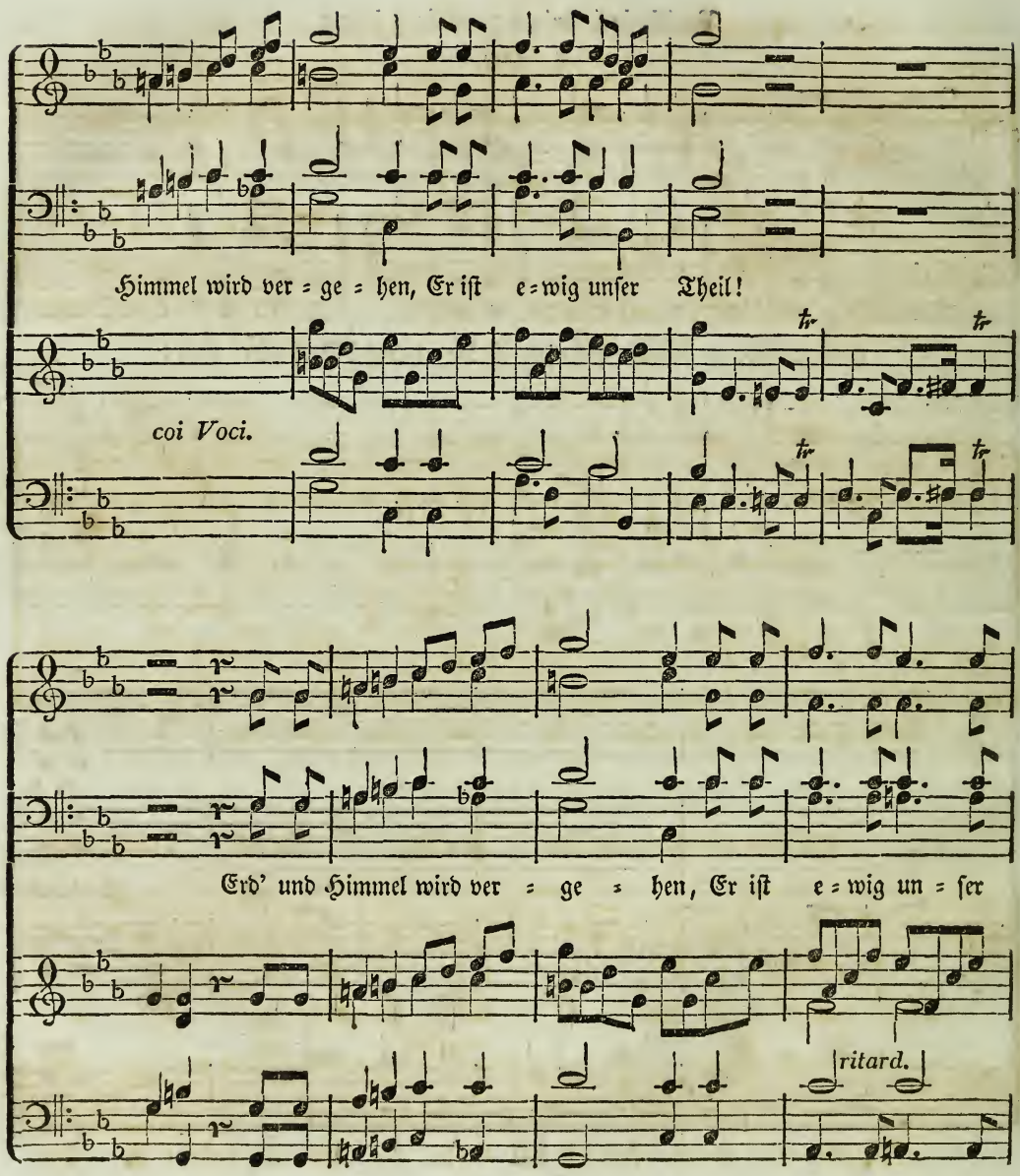
Zu den Texten einer Gesangfuge eignen sich aber — außer dem, was schon oben, §. 271. gesagt ist — oft besser biblische Sprüche, Verse aus Psalmen, Kyrie, Credo ꝛc., als poetische Verse; weil jene, wegen der Ungleichheit der Abschnitte und des Silbenmaßes, weit mehr zu Dispositionen ꝛc. — die doch ebenfalls in der Singfuge mit angebracht werden müssen — geeignet sind, als diese. Uebrigens wähle man zu Fugen nicht zu lange Texte, aber auch nicht zu kurze. Jene würden Veranlassung geben, entweder das Fugenthema zu weit hinauszudehnen, oder die Silben zu kurz zu behandeln; diese aber würden — wenn nicht zur Abwechselung noch ein zweiter Satz angebracht werden könnte — uns nöthigen, schon beim ersten Vortragen des Thema's die Silben auf eine den Wohllaut verletzende Weise zu dehnen. Gibt jedoch zu einer solchen Dehnung ein besonderer Inhalt oder Umstand Veranlassung, so kann sie auch statt finden. So auch sind hierzu nicht zu rechnen ganz kurze Texte, die nur aus einem oder zwei Wörtern bestehen, wie z. B. Amen, Kyrie, Halleluja ꝛc., welche ebenfalls sehr gut zur Fuge, und vorzüglich zum zweiten oder dritten Thema in der Doppelfuge, geeignet sind. In solchen Fugen können jedoch auch zum zweiten, und — besteht sie aus dreien Hauptsätzen — zum dritten Thema, besondere Texte benutzt werden. Man suche dann aber, wenn dieses geschehen soll, wo möglich immer solche zu wählen, in welchen Silben von gleichen, oder doch wenigstens in der Aussprache nicht entgegengesetzten Vokalen vorkommen, und dieselben bei Dehnungen des Wohlklanges wegen, anzubringen; oder sie auch, bei solchen Thematen, welche durch hinzugefügte Terzen, Sexten, oder Dezimen mehrstimmig gemacht werden können, mit einander zu vereinigen. Im Gegentheil könnte beim Aussprechen solcher Wörter, in welchen die Eine Stimme den Vokal u, die andere o, die dritte i, und die vierte a zugleich hören ließe, wohl nur ein Uebelklang entstehen. Schließlich ist noch zu bemerken, daß die Fuge — sie mag aus zweien, dreien oder mehreren Sätzen bestehen, von welchen ein jeder einen besondern Text hat — mit den letzten Worten des Textes zugleich in Allen Stimmen schließen muß.

Anmerk. Die nachstehende Fuge ist der Schlußsatz des Halleluja's von Niemeier, von mir für Gesang und Orgel in Musik gesetzt. Da aber das Fugenthema selbst aus dem zweiten Satze des vorangehenden Chores entstand, und mit demselben zusammenhängt: so mag auch diese Benutzung, Entwickelung und Steigerung eines musikalischen Gedankens, hier als Beispiel dienen.

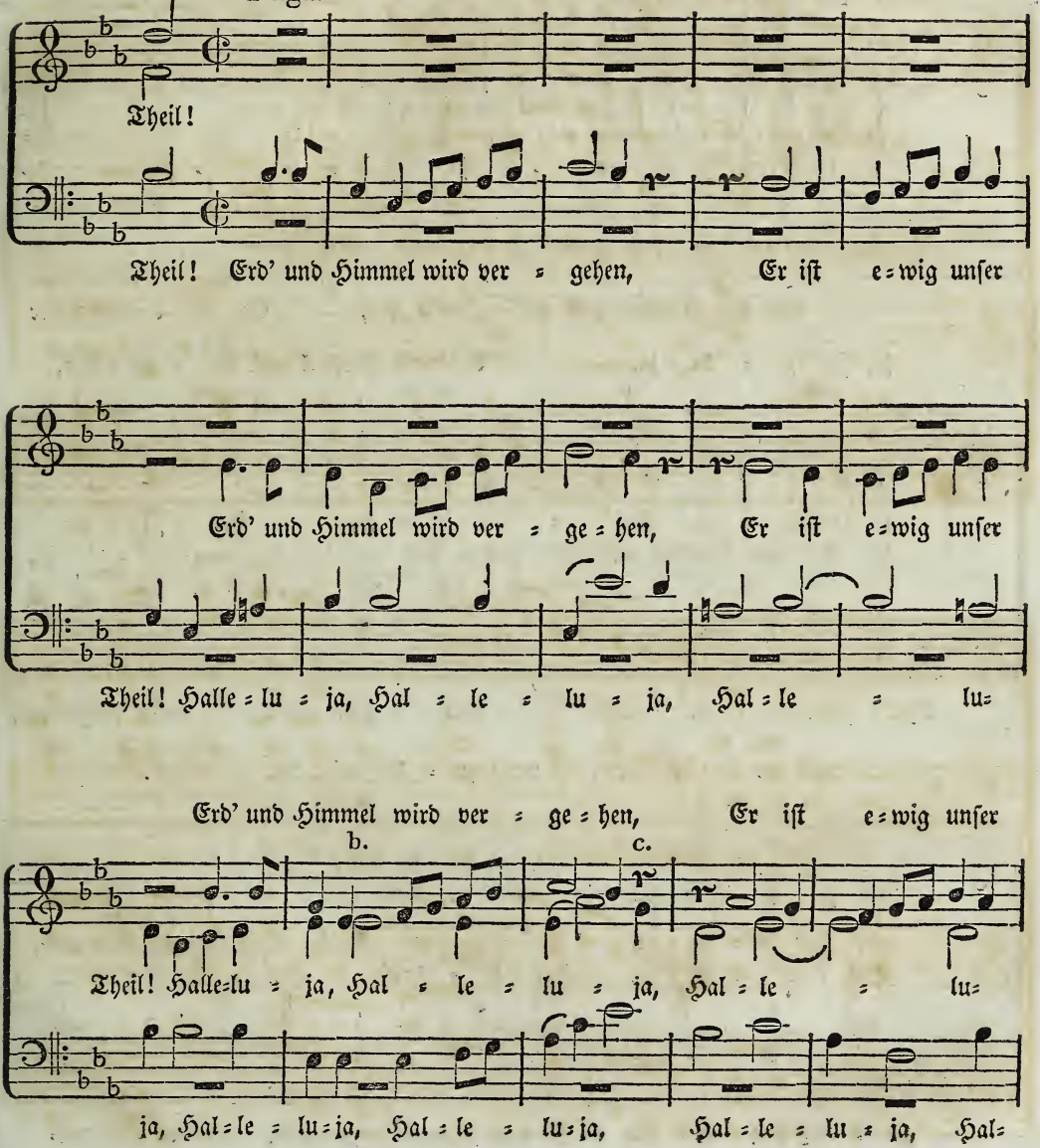
## Beispiel einer Singfuge.

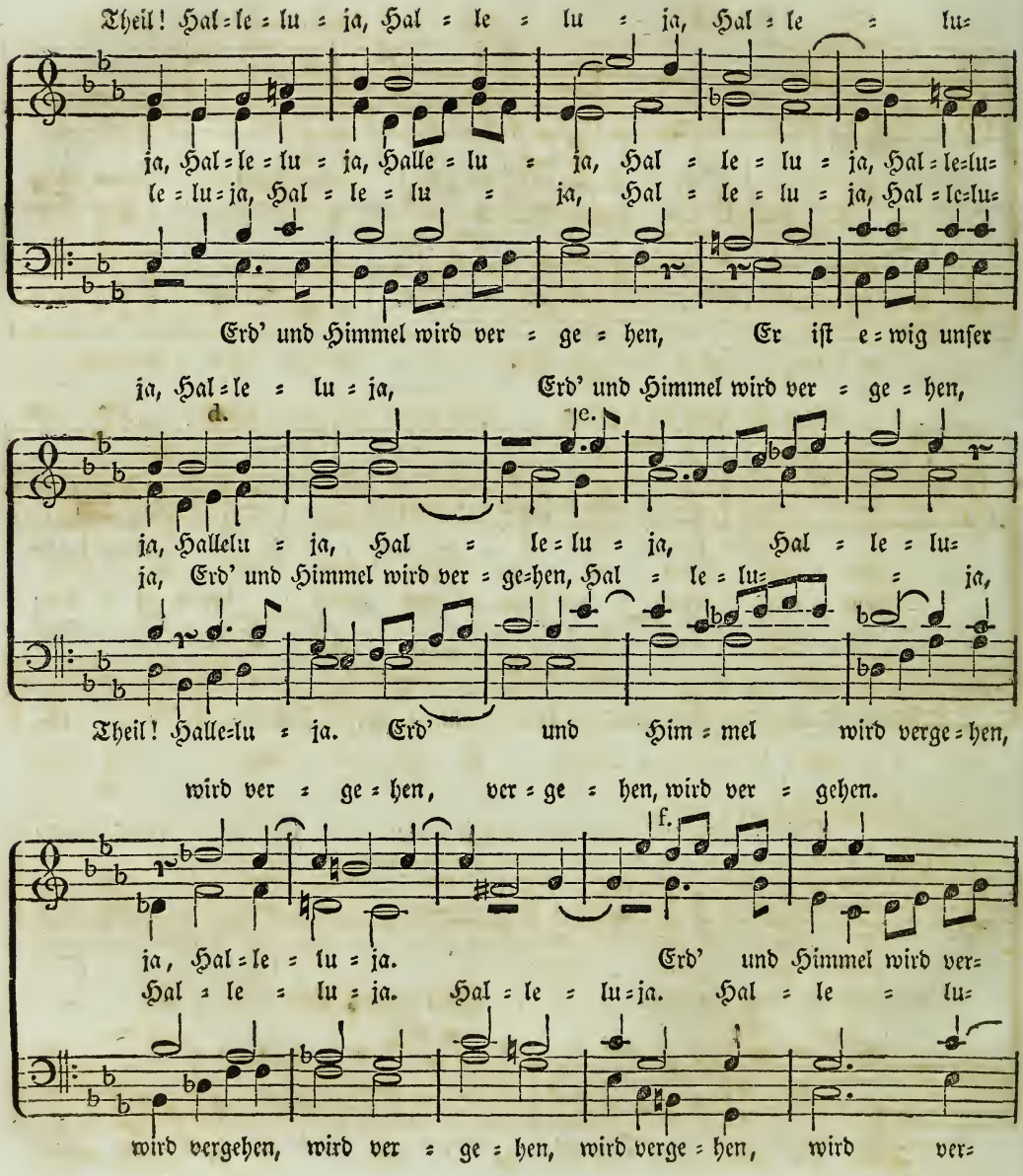
§. 293.

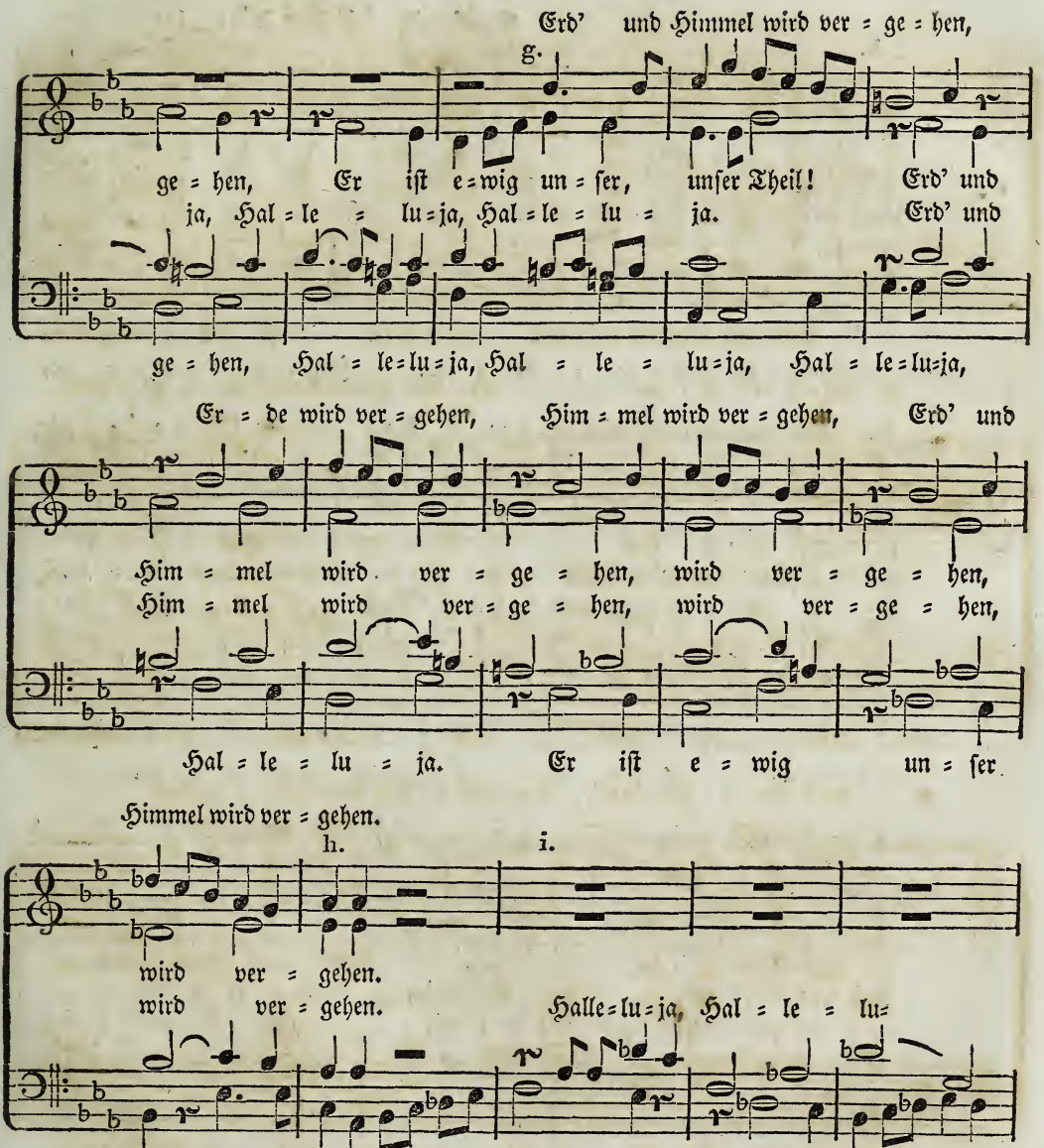


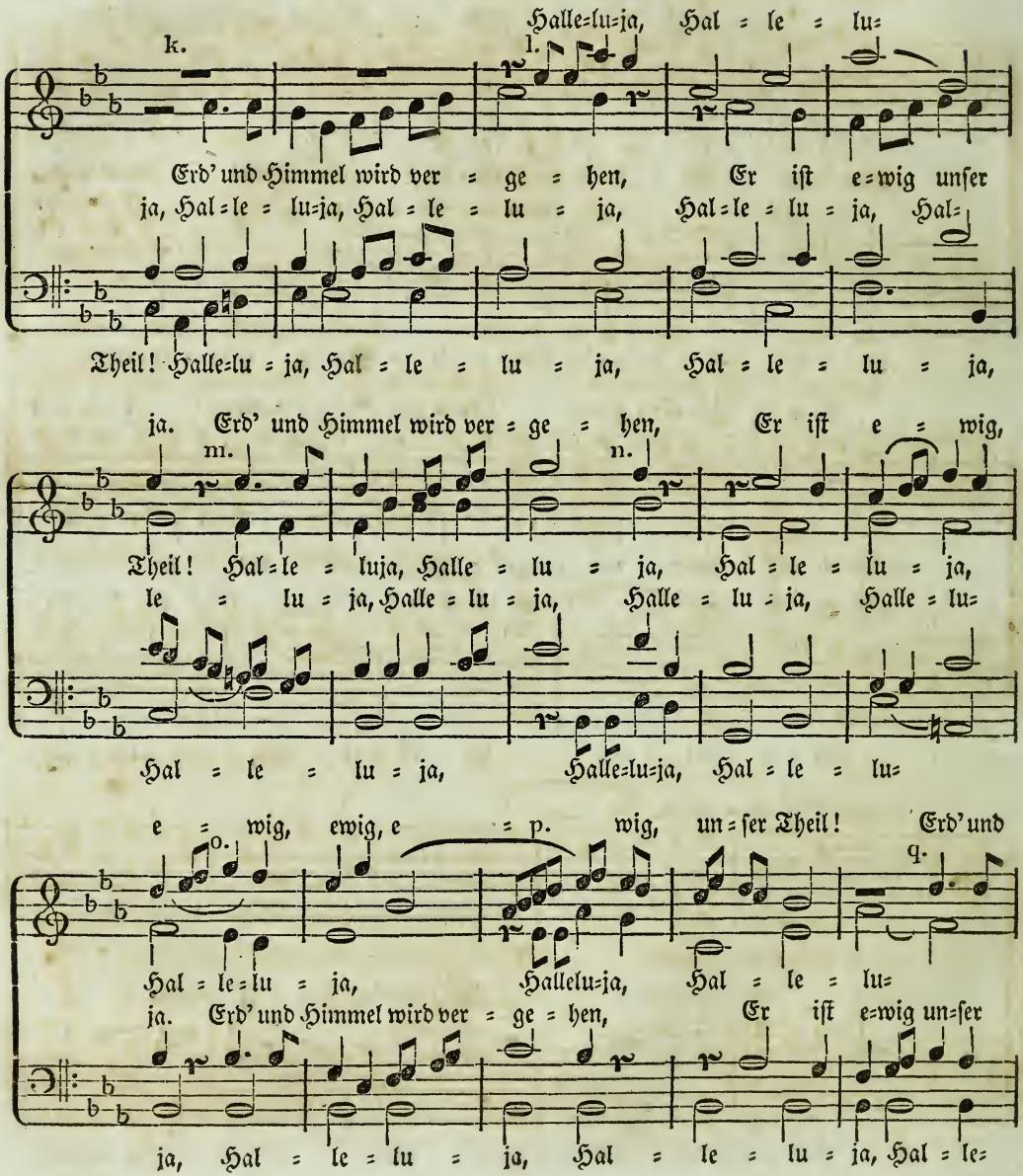

Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e = wig unser Theil!
coi Voci.
Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e = wig un = ser
ritard.

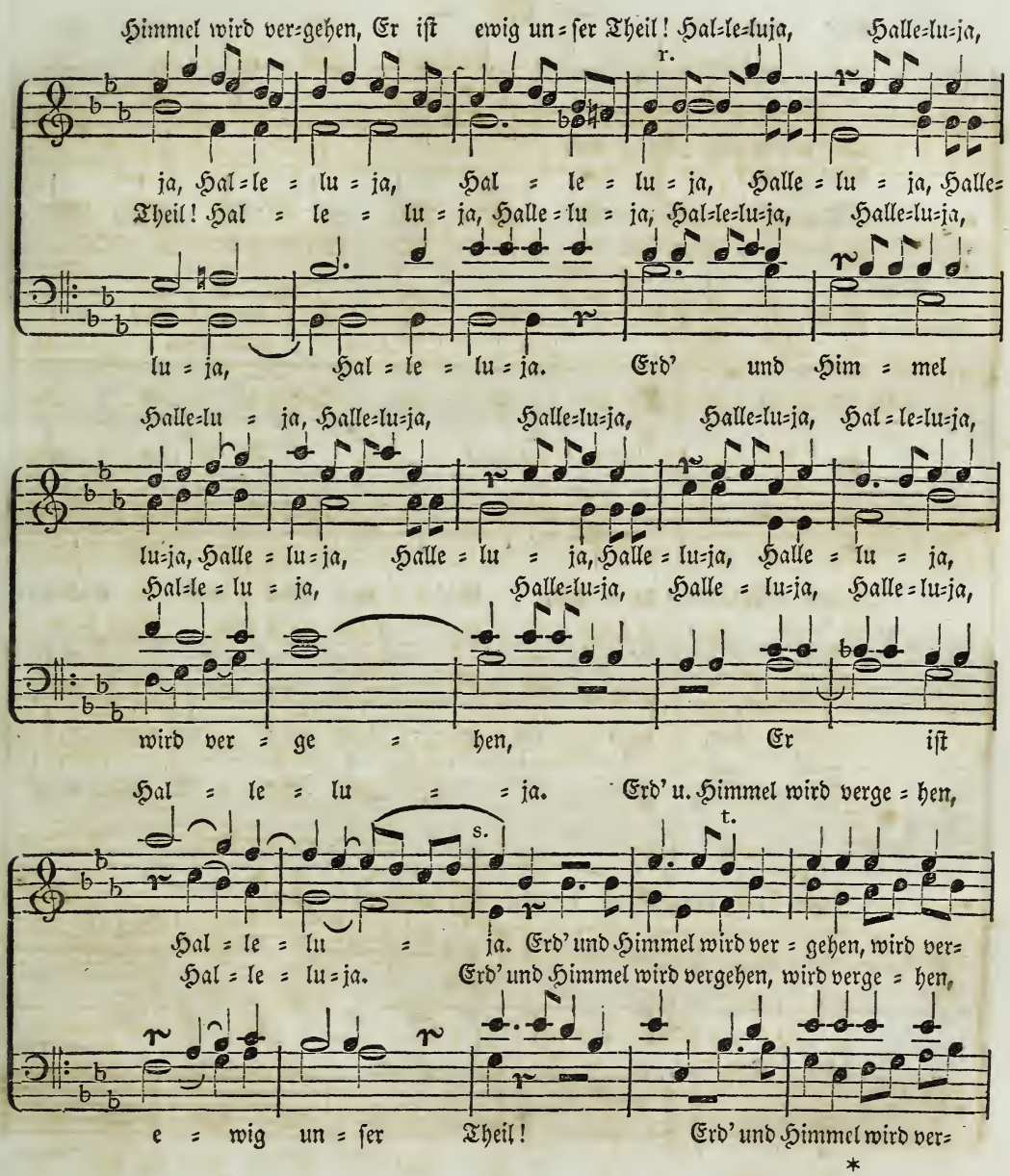
Fuga.


Theil!
Theil! Erd' und Himmel wird ver = gehen, Er ist e=wig unser
Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e=wig unser
Theil! Halle=lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal=le = lu=
Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e=wig unser
b.
c.
Theil! Halle=lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu=
ja, Hal=le = lu=ja, Hal = le = lu=ja, Hal = le = lu = ja, Hal=

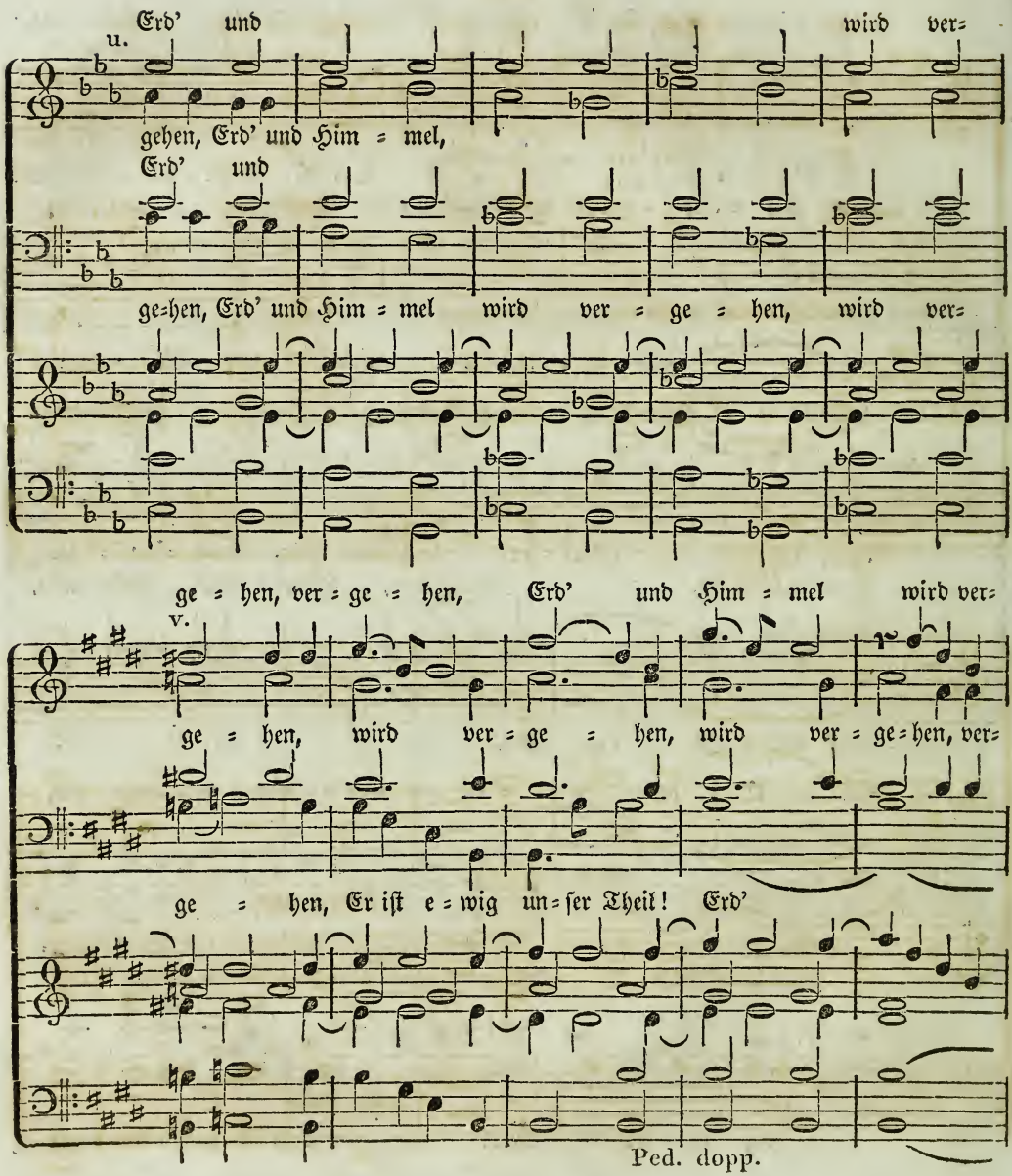

Theil! Hal=le=lu=ja, Hal=le=lu=ja, Hal=le=lu=
ja, Hal=le=lu=ja, Halle=lu=ja, Hal=le=lu=ja, Hal=le=lu=
le=lu=ja, Hal=le=lu=ja, Hal=le=lu=ja, Hal=le=lu=
Erd' und Himmel wird ver=ge=hen, Er ist e=wig unser
ja, Hal=le=lu=ja, Erd' und Himmel wird ver=ge=hen,
d.
e.
ja, Hallelu=ja, Hal=le=lu=ja, Hal=le=lu=
ja, Erd' und Himmel wird ver=ge=hen, Hal=le=lu=ja,
Theil! Halle=lu=ja. Erd' und Him=mel wird verge=hen,
wird ver=ge=hen, ver=ge=hen, wird ver=gehen.
f.
ja, Hal=le=lu=ja. Erd' und Himmel wird ver=
Hal=le=lu=ja. Hal=le=lu=ja. Hal=le=lu=
wird vergehen, wird ver=ge=hen, wird verge=hen, wird ver=

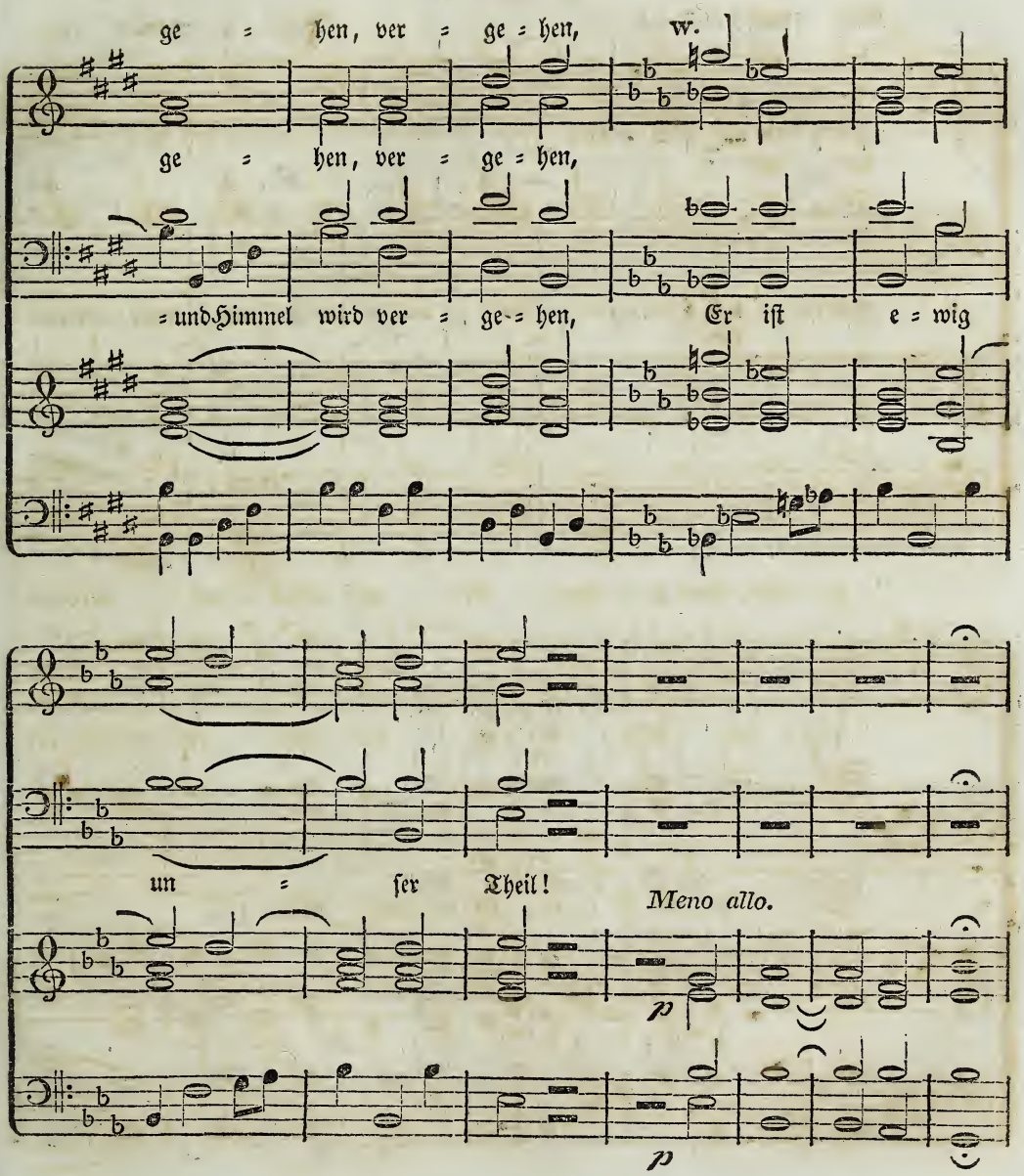

Erd' und Himmel wird ver = ge = hen,
g.
ge = hen, Er ist e = wig un = ser, unser Theil! Erd' und
ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja. Erd' und
ge = hen, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja,
Er = de wird ver = gehen, Him = mel wird ver = gehen, Erd' und
Him = mel wird ver = ge = hen, wird ver = ge = hen,
Him = mel wird ver = ge = hen, wird ver = ge = hen,
Hal = le = lu = ja. Er ist e = wig un = ser
Himmel wird ver = gehen.
h.
i.
wird ver = gehen.
wird ver = gehen. Halle = lu = ja, Hal = le = lu =
Theil! Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e = wig un = ser

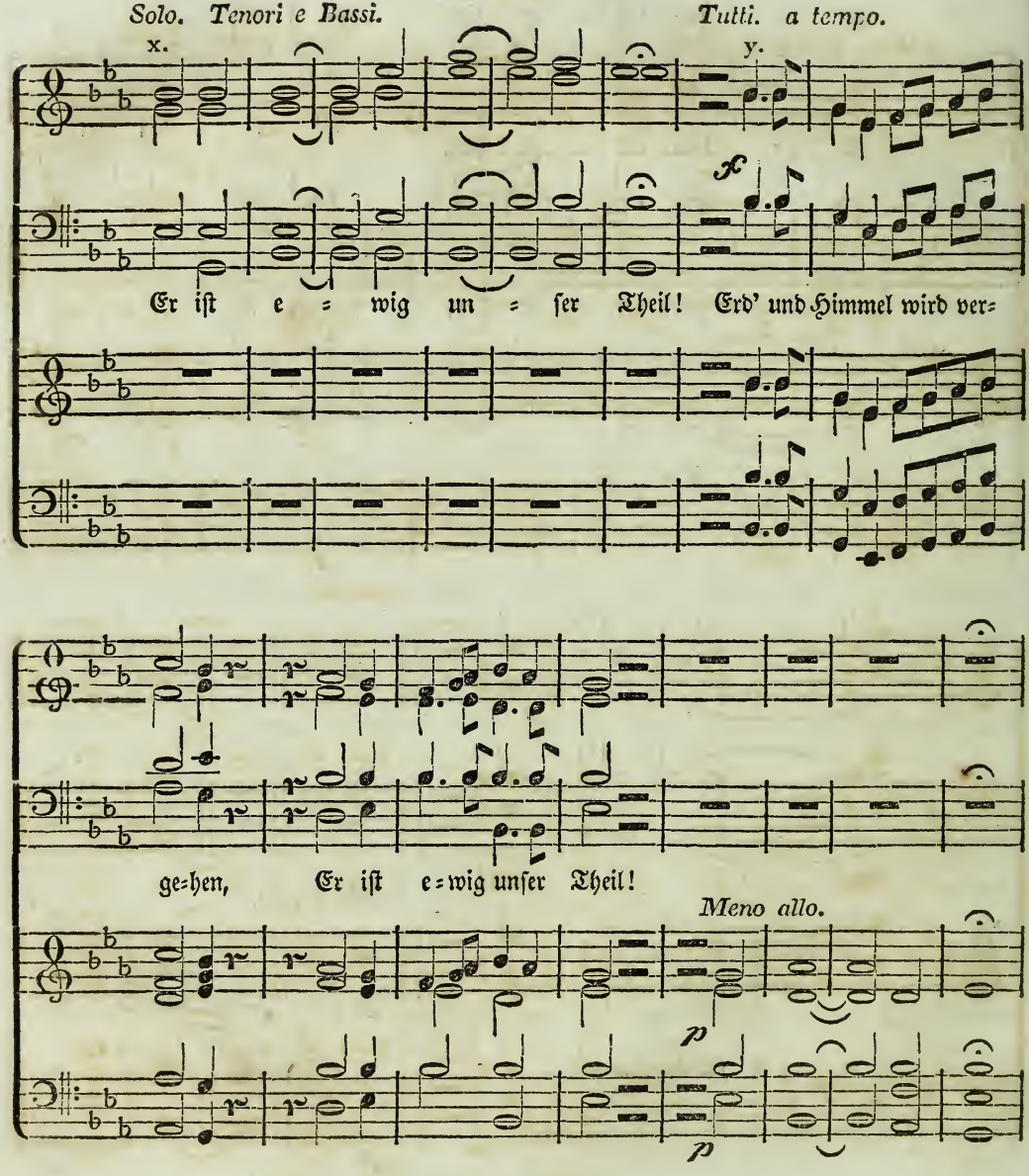

Halle=lu=ja, Hal = le = lu=
k.
l.
Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e=wig unser
ja, Hal=le = lu=ja, Hal = le = lu = ja, Hal=le = lu = ja, Hal=
Theil! Halle=lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja,
ja. Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e = wig,
m.
n.
Theil! Hal=le = luja, Halle = lu = ja, Hal = le = lu = ja,
le = lu = ja, Halle = lu = ja, Halle = lu = ja, Halle = lu=
Hal = le = lu = ja, Halle=lu=ja, Hal = le = lu=
e = wig, ewig, e = p. wig, un = ser Theil! Erd' und
o.
q.
Hal = le=lu = ja, Hallelu=ja, Hal = le = lu=
ja. Erd' und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e=wig un=ser
ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le=

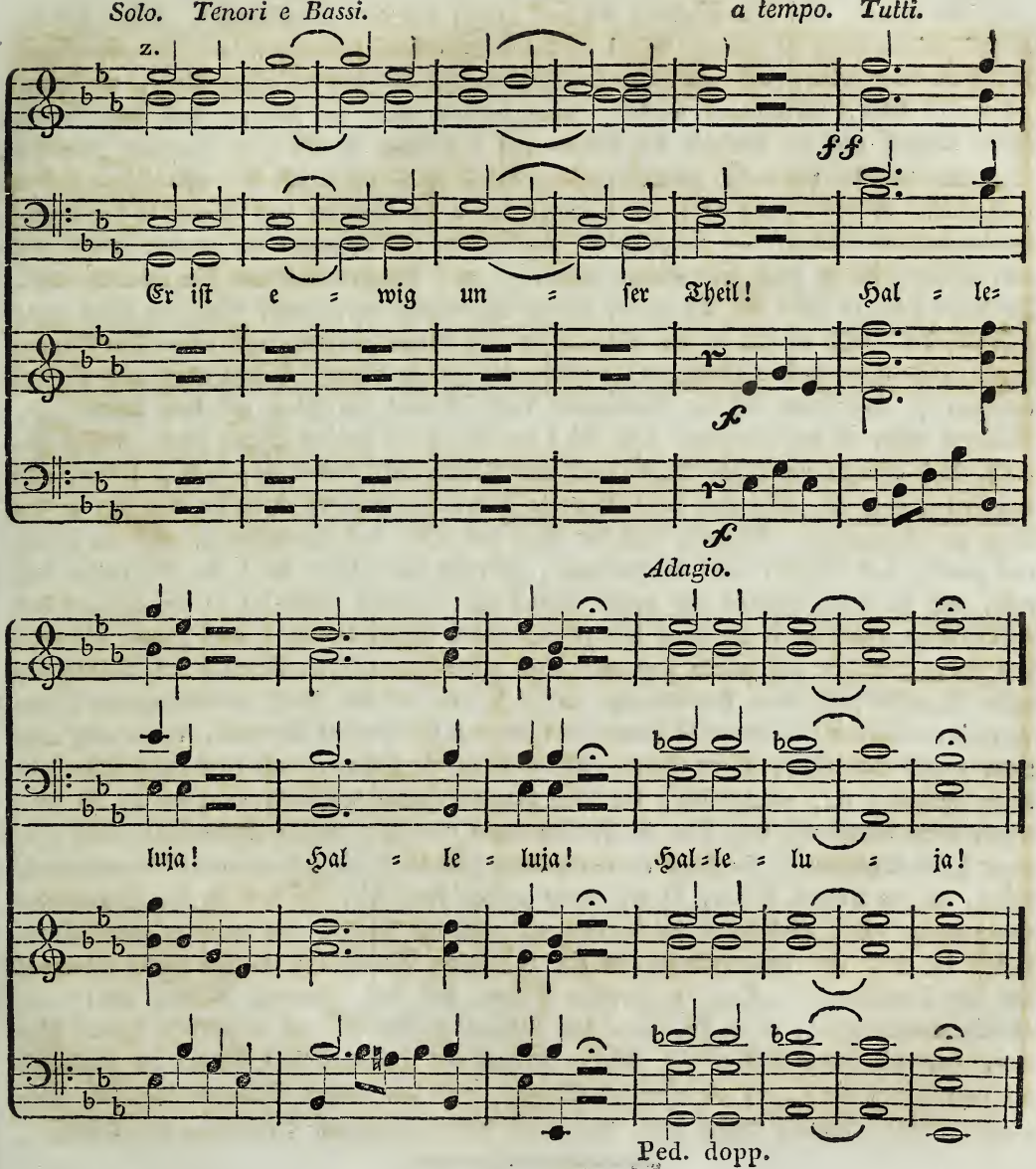

Himmel wird ver=gehen, Er ist ewig un=ser Theil! Hal=le=luja, Halle=lu=ja,
r.
ja, Hal=le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Halle = lu = ja, Halle=
Theil! Hal = le = lu = ja, Halle = lu = ja, Hal=le=lu=ja, Halle=lu=ja,
lu = ja, Hal = le = lu = ja. Erd' und Him = mel
Halle=lu = ja, Halle=lu=ja, Halle=lu=ja, Halle=lu=ja, Hal = le=lu=ja,
lu=ja, Halle = lu=ja, Halle = lu = ja, Halle = lu=ja, Halle = lu = ja,
Hal=le = lu = ja, Halle=lu=ja, Halle = lu=ja, Halle = lu=ja,
wird ver = ge = hen, Er ist
Hal = le = lu = = ja. Erd' u. Himmel wird verge = hen,
s.
t.
Hal = le = lu = ja. Erd' und Himmel wird ver = gehen, wird ver=
Hal = le = lu=ja. Erd' und Himmel wird vergehen, wird verge = hen,
e = wig un = ser Theil! Erd' und Himmel wird ver=

*


u.
Erd' und wird ver=
gehen, Erd' und Him = mel,
Erd' und
ge=hen, Erd' und Him = mel wird ver = ge = hen, wird ver=
ge = hen, ver = ge = hen, Erd' und Him = mel wird ver=
v.
ge = hen, wird ver = ge = hen, wird ver = ge=hen, ver=
ge = hen, Er ist e = wig un = ser Theil! Erd'
Ped. dopp.


ge = hen, ver = ge = hen, w.
ge = hen, ver = ge = hen,
= und Himmel wird ver = ge = hen, Er ist e = wig
un = ser Theil!
Meno allo.
p
p


Solo. Tenori e Bassi.
Tutti. a tempo.
x.
y.
Er ist e = wig un = ser Theil! Erd' und Himmel wird ver=
ge=hen, Er ist e=wig unser Theil!
Meno allo.
p
p


Solo. Tenori e Bassi.
a tempo. Tutti.
z.
ff
Er iſt e = wig un = ſer Theil! Hal = le=
Adagio.
luja! Hal = le = luja! Hal=le = lu = ja!
Ped. dopp.

Bemerk. Bei den Stellen, wo coi Voci, mit den Singstimmen, steht, hat die Orgel dieselben Töne zu spielen, welche in den Singstimmen vorkommen. — Der Chor muß mit Kraft und Leben, und mit voller Orgelbegleitung, bis zum vorletzten Takte, wo etwas angehalten wird, vorgetragen werden; dann beginnt nach der Fermate das Fugenthema, dessen Anfang aus der Melodie des Chores von a gebildet worden ist. Nachdem nun alle Stimmen dasselbe regelrecht gebracht haben, trägt bei d der Tenor die erste Hälfte davon noch einmal in der Tonika vor; dann bringt bei e der Sopran das Thema in der Unterdominante, von welcher — vermöge der Fortführung des Anfanges der zweiten Hälfte von dem Thema, die in synkopirten Noten besteht — nach der Untermediante hin modulirt wird. In dieser trägt es bei f der Alt in der rechten Bewegung vor; bevor dieser es jedoch ganz gebracht hat, läßt es bei g der Sopran in der Gegenbewegung mit einer Fortführung, durch welche nach As dur übergegangen wird, bis zu h hören. Damit aber kein Schluß entstehe, so setzt schon auf der Dominante dieser Tonart der Baß mit dem Thema ein. Während dieser es nun vorträgt, läßt bei i der Tenor ein zweites Thema hören, dessen Anfang, doch aber in verkürzten Noten, aus dem Kontrapunkte des Altes, von b bis c, entnommen worden ist. Da nun beide Themata beibehalten werden, so wird von hier an die Fuge zur Doppelfuge. Nachdem nun der Baß das erste, das Hauptthema, und der Tenor das zweite, das Gegen- oder Kontrathema, gebracht hat, trägt bei k der Alt wieder das erste, und bei l der Sopran das zweite Thema vor; darnach erhält bei m der Sopran das erste Thema, und bei n der Baß das zweite; dann ist wieder bei o dem Tenore das erste und bei p dem Alte das zweite gegeben. Bei q bringt nun der Sopran den Anfang des ersten Thema's nebst einer Fortführung bis zu r, wo es der Baß in verlängerten Noten vorträgt; während die andern Stimmen den Anfang des zweiten Thema's, wenn auch mitunter etwas abgeändert, hören lassen. Bei s setzen die Stimmen mit dem ersten Thema in enger Imitation ein, worauf bei t der Baß die erste Hälfte desselben, und, bei u, die zwei letzten Töne davon mit dem Alte in Fortführungen vorträgt; welche Stelle Gelegenheit gibt, einen freien Satz mit in die Fuge einzuverweben, und durch die enharmonische Verwechselung, bei v, in die Tonart E dur, so wie dann wieder durch die, bei w, in die Haupttonart überzugehen. Die Solostellen bei x und z, und der Schluß der vorhergehenden Tuttistelle, bei w, sind Erinnerungen an ein in diesem Halleluja vorhergegangenes Quartett auf die Textesworte: „Du, o herrliche Natur, bist des Tempels Vorhof nur!" — Solche Erinnerungen, wenn sie, ohne dem Ganzen zu schaden, mit angebracht werden können, sind nie ohne Erfolg. — Bei y bringen alle Stimmen das Thema im Einklange bis zum dritten Takte, wo es dann der Sopran, von den andern Stimmen begleitet, noch ganz vorträgt. Darauf erfolgt nun, nach einer vorhergegangenen Solostelle, der Schluß.

# Zehnter Abschnitt.

## Von der Doppelfuge.

### Allgemeine Regeln zur Bildung derselben.

§. 294.

Ist eine Fuge so beschaffen, daß ihr mehrere Hauptsätze oder Themata zum Grunde liegen, und darin durchgeführt werden: so heißt sie nach §. 271. eine vielfache, oder besser eine Doppelfuge.

Bei der Bildung derselben hat man aber — da nämlich die Stimmen immer wechselsweise in den Kontrapunkt der Oktave zu stehen kommen — nicht nur die Regeln des doppelten Kontrapunktes der Oktave ꝛc., so wie auch die der einfachen Fuge genau zu beobachten; sondern es ist auch außerdem noch zu berücksichtigen:

1) Daß sich die Hauptsätze, hinsichtlich der Bewegung und Geltung der Noten, wohl von einander unterscheiden müssen.

2) Daß die Hauptsätze weder zugleich eintreten, noch mit einander schließen dürfen; indem sie sonst nicht deutlich genug hervorträten, oder leicht auch völlige Ruhestellen bilden könnten. Es mögte daher wohl am zweckmäßigsten sein, den zweiten Hauptsatz schon dann eintreten zu lassen, wann der erste noch nicht geendet hat.

3) Daß der Haupt- und Gegensatz — das Subjekt und Kontrasubjekt — wenn beide Einmal in allen Stimmen durchgeführt sind, nicht immer wie vorher nach einander brauchen einzutreten; sondern mitunter auch bald dieser, bald jener allein benutzt, und dann erst wieder unter ihnen eine Verbindung angebracht werden kann, um sie nun beide zugleich wieder hören zu lassen.

4) Daß nicht alle Hauptsätze gleich zu Anfange der Fuge nach einander einzutreten brauchen; sondern, nachdem in einer Fuge, welcher zwei Themata zu Grunde liegen, der erste Hauptsatz einige Zeit allein benutzt worden, derselbe vielleicht nach mehreren Takten, oder auch erst gegen die Mitte der Fuge — und zwar entweder so eintreten kann: daß er gleich bei seinem Eintreten mit dem ersten Hauptsatze verbunden wird; oder daß man das zweite

Thema erst auch allein bearbeitet, und dann, während der Behandlung desselben, das erste unerwartet wieder hören läßt, und darauf beide mit einander in Verbindung auf die mannichfaltigste Weise bis zu Ende der Fuge benutzt und durchführt.

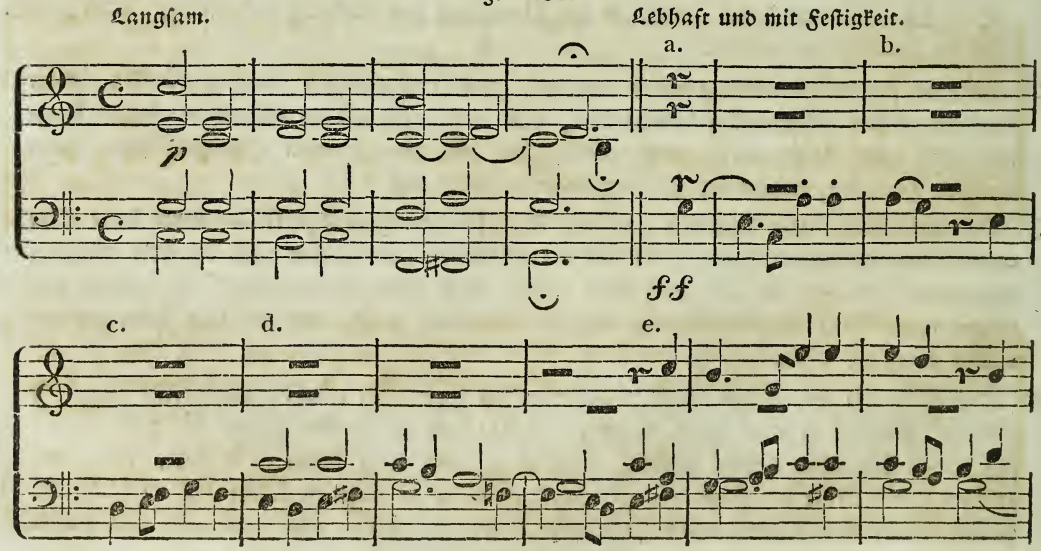
5) Daß man die Hauptsätze, welche die Doppelfuge bilden sollen, vorher erst zusammenstellen und untersuchen muß: ob sie auch alle zu gleicher Zeit mit einander erscheinen, und wenigstens im doppelten Kontrapunkte der Oktave behandelt werden können; indem sie sonst, wenn dieses nicht der Fall ist, keiner Verwechselung fähig, und mithin auch nicht zur Doppelfuge brauchbar sind.

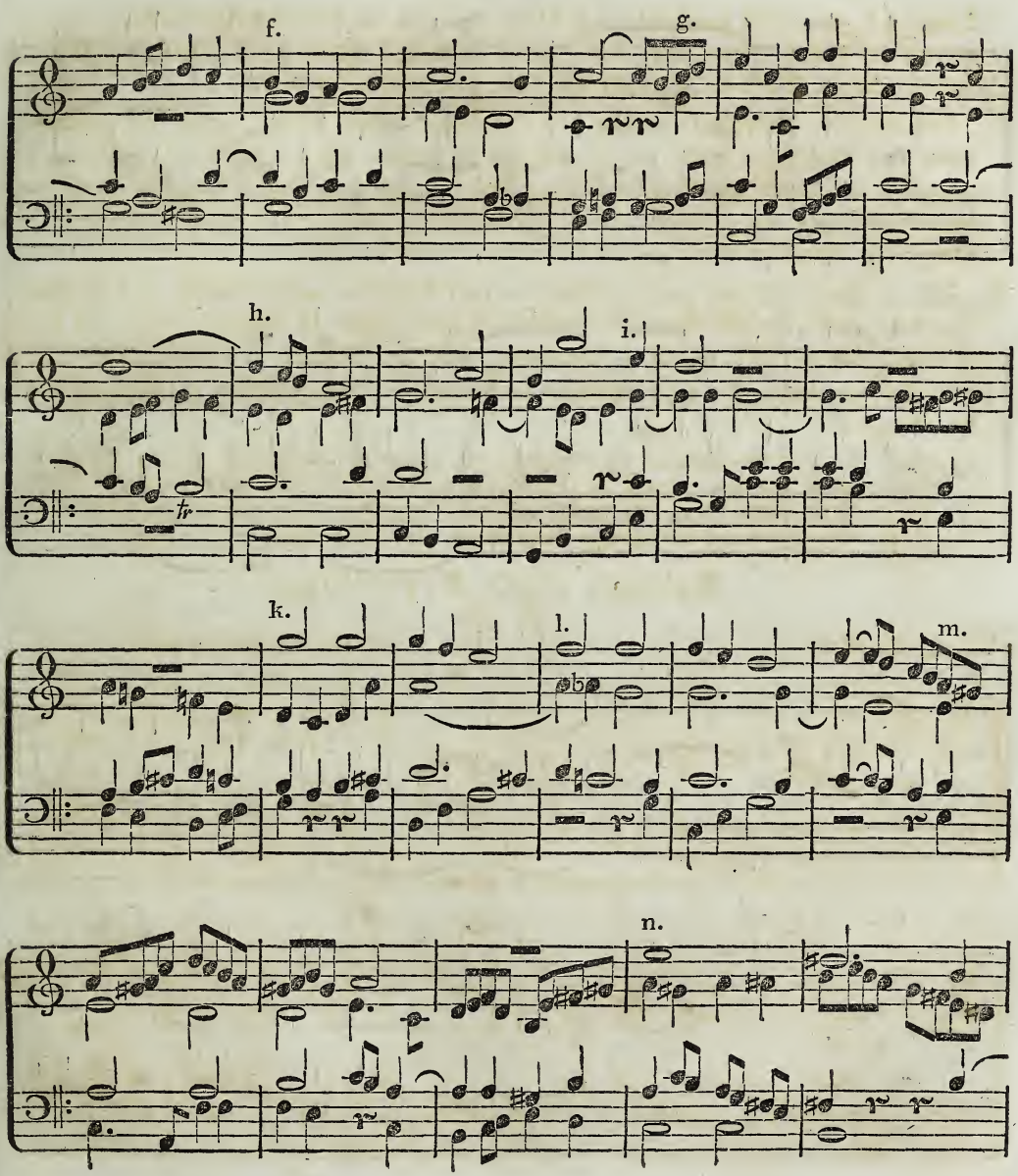
6) Daß die Doppelfuge wo möglich Eine oder zwei Stimmen mehr bekomme, als sie Hauptsätze hat: theils um den Stimmen mitunter Pausen geben zu können, damit das darauf einsetzende Thema desto deutlicher hervortrete, oder der Sänger in der Singfuge nicht zu sehr ermüde; theils aber auch deshalb, damit mehrere Nachahmungen ꝛc. angebracht werden können.

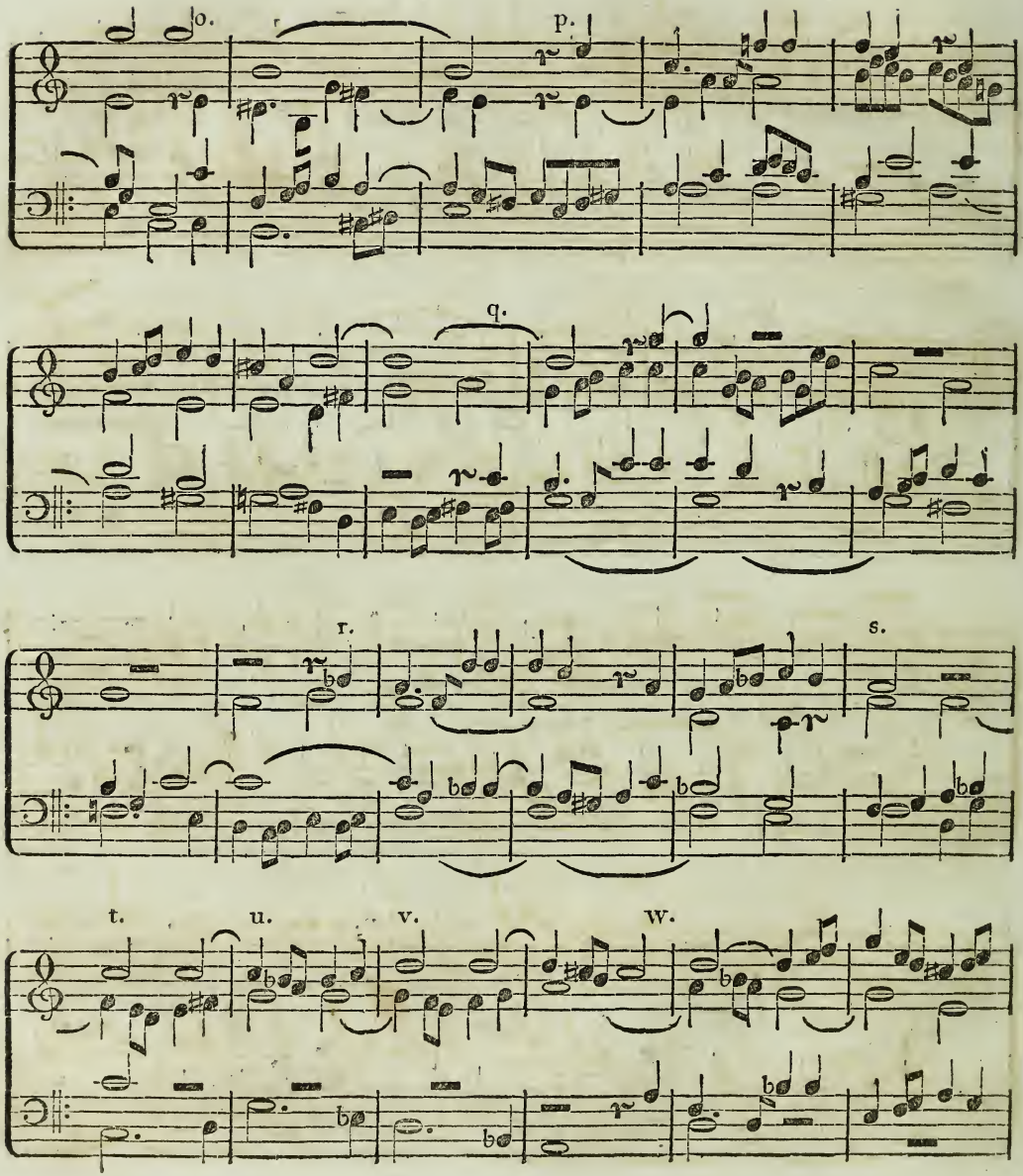
Anmerk. Da aber die vorhergehende Singfuge nach den so eben aufgestellten Regeln ebenfalls schon Doppelfuge ist, und — wegen der zum Schlusse eingeschalteten freien Sätze — auch wohl freie Fuge genannt werden könnte: so soll hier nur Eine Doppelfuge, wie man sie gewöhnlich zu bilden pflegt, als Beispiel mit den nöthigen Bemerkungen einen Platz finden.

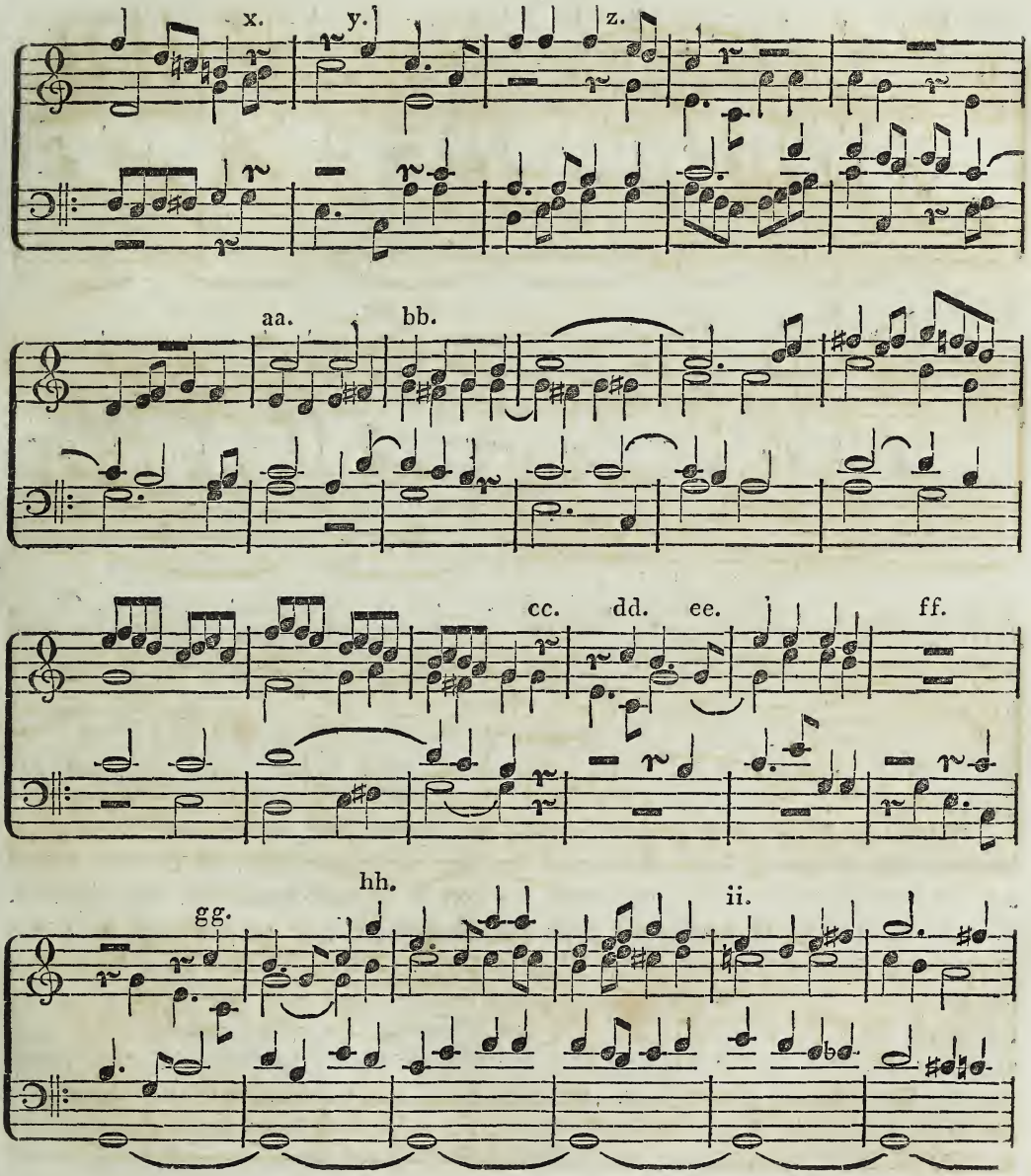
## Beispiel einer Doppelfuge.

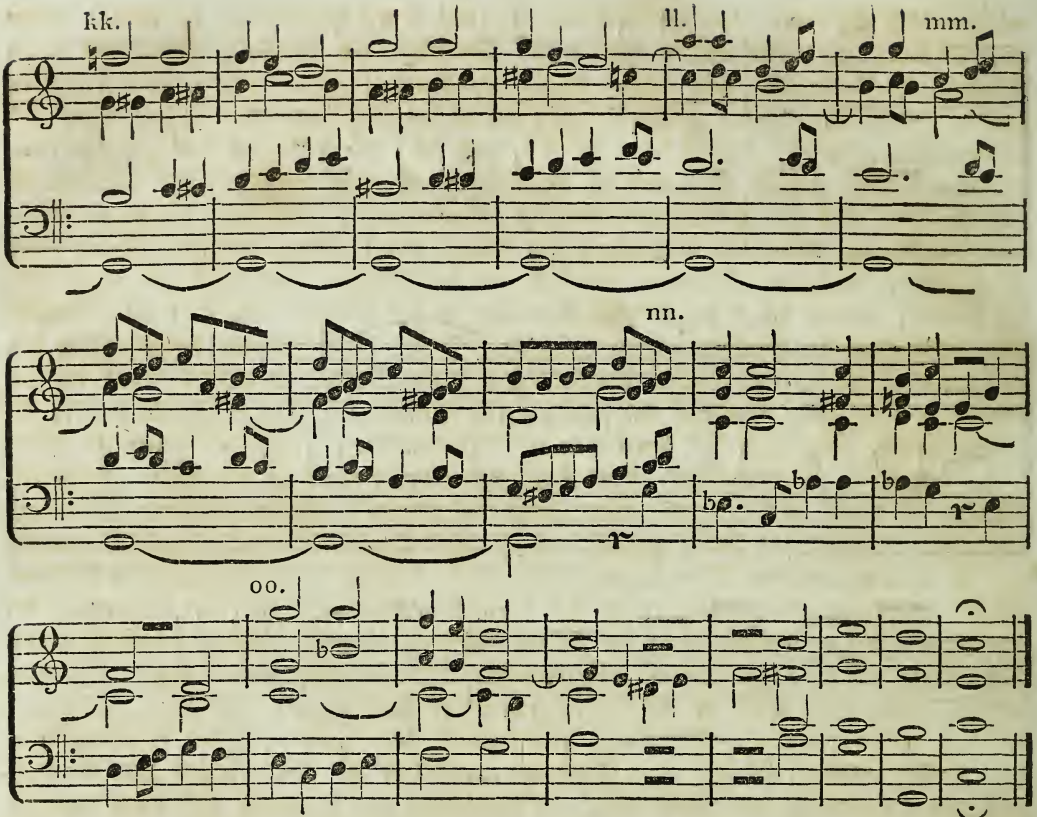
§. 295.




f.
g.
h.
i.
k.
l.
m.
n.
*


o.
p.
q.
r.
s.
t.
u.
v.
w.


x.
y.
z.
aa.
bb.
cc.
dd.
ee.
ff.
gg.
hh.
ii.




Bemerk. Daß einer Fuge eine Einleitung vorausgehen könne, ist schon weiter oben gesagt worden. Die Einleitung aber, welche man der Fuge vorhergehen läßt, ist entweder figurirt und aus dem Fugenthema selbst entnommen — oder sie ist blos harmonisch, wie diese hier.

In dieser Doppelfuge trägt der Baß das Hauptthema oder den Hauptsatz vor; das Kontrathema oder den Gegensatz bringt bei d der Tenor. Darauf bekommt bei e der Sopran den Hauptsatz, und bei f der Alt den Gegensatz; jenen trägt dann wieder bei g der Alt, und diesen bei h der Baß vor. Bei i ist dem Tenore der Hauptsatz, und bei k dem Sopране der Gegensatz gegeben (welcher bei l eine Sekunde tiefer fortgeführt wird) und darauf nach der Untermediante übergegangen. In dieser bringt nun der Baß das Hauptthema; und auf dessen Schlußnote, bei n, trägt der Sopran den ersten Takt dieses Thema's, in der Dominante der Mediante verlängert, vor. Den ersten Theil des Hauptsatzes läßt bei o der Alt

wieder in der Mediante hören — doch aber so, daß er die Eine Note, die fünfte, welche noch Einmal hätte gehört werden sollen, eine Sekunde tiefer vorträgt; worauf bei p der Sopran das Hauptthema noch einmal in der Untermediante giebt. Bei q ist dem Tenore, und bei r dem Soprane das Hauptthema, jenem in der Dominante, und diesem in der Unterdominante, gegeben; worauf bei s der Alt, und bei t der Sopran das Gegenthema wieder hören lassen; welches bei u und v, als Fortführung, eine Sekunde höher erscheint, so daß hierdurch nach der Wechseldominante hin modulirt wird; in welcher bei w der Tenor das Hauptthema, jedoch mit Weglassung des Theiles von b bis c, vorträgt. Dann geben bei x und y in engerer Imitation der Baß und der Sopran einen Theil des Thema's in der Tonika; worauf bei z der Alt den Hauptsatz in der Tonika, und bei aa der Sopran den Gegensatz in der Dominante ganz vortragen. Bevor jedoch letzterer damit geendet hat, gibt der Baß bei bb das Hauptthema verlängert in der Tonika; in welcher darauf bei cc, dd und ee im Alte, Soprane und Tenore eine verengte Imitation angebracht worden ist; letztere Stimme gibt jedoch das Thema in der Gegenbewegung. Bei ff bringen die Stimmen, von unten nach oben zu, einen Theil des Hauptthema's in der engsten Imitation; während der Baß, nach den drei ersten Noten des Thema's, in den Grundton der Dominante tritt, denselben 14 Takte aushält, und so einen Orgelpunkt bildet. Nachdem nun bei gg der Sopran denselben Theil der engen Imitation, welchen die vorangegangenen Stimmen gaben, vorgetragen hat, bringt er bei hh den ersten Hauptsatz, doch mit Weglassung der Stelle von b bis c, worauf bei ii der Alt den Gegensatz bekommt. Diesen übernimmt auf der Schlußnote, bei kk, der Sopran mit einer eine Sekunde höhern Fortführung; worauf er, bei ll, wieder einen Theil des bei hh vorgetragenen Hauptthema's übernimmt, welchen er bei mm verkürzt vorträgt. Der Tenor gibt während des Orgelpunktes eine besondere Melodie, die aber meistens aus den beiden Thematen entnommen ist. Bei nn läßt nun der Baß, nach dem Orgelpunkte, das Hauptthema — in welchem hier die zweite und vierte Note zufällig erniedrigt sind — noch einmal ganz hören; sowie bei oo der Sopran auch das Kontrathema ebenfalls ganz vorträgt. Darauf erfolgt nun, nach einigen vorhergegangenen Akkorden, der Schluß der Fuge. —

Anmerk. 1. Es ist hier noch zu bemerken nöthig, daß in dieser Doppelfuge absichtlich nicht alle Kunst, die hier wohl hätte aufgeboten werden können, angewandt worden ist; und zwar aus dem Grunde: weil eine Fuge von der Art, wie diese hier, Anfängern weit besser zum Vorbilde dienen mögte, als eine solche, in welcher man sich aller nur möglichen doppelten Kontrapunkte ꝛc. bedient hätte.

Anmerk. 2. Die Schlußnote des ersten Theiles von diesem Thema fällt auf das schlechte Takttheil. Wollte man nun nicht auf diesem schließen, und die eigentliche Ruhe auf das gute Takttheil bringen: so war es hier nöthig, die vorhergehende Viertelnote als Vorhalt zu behandeln, wie hier geschehen ist.

# Neunter Theil.

## Vom Kanon.

## Einleitung.

### Von den verschiedenen Arten und Benennungen des Kanons.

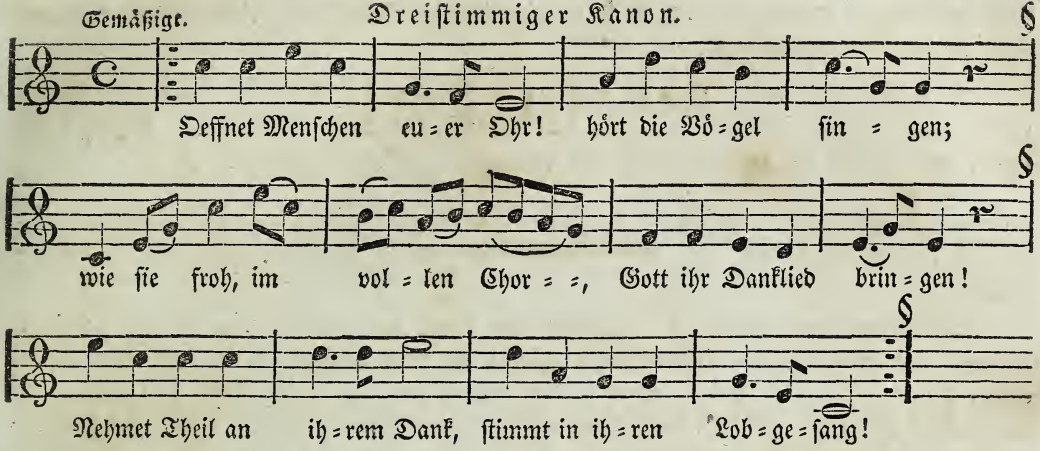
§. 296.

Unter dem Worte Kanon versteht man in der Musik ein größeres oder kleineres Tonstück, in welchem der Gesang der ersten Stimme einer, oder mehrern folgenden, zur strengsten Richtschnur oder Nachahmung dient, d. h. von Note zu Note, oder doch wenigstens ohne Intervallen-Veränderung, nachgebracht wird. Ein solches Musikstück — eine Fuge in der strengsten Nachahmung, §. 271 — gründet sich nach §. 237 einzig und allein auf die kanonische Nachahmung. So verschiedenartig nun aber die Nachahmungen sind — theils in Hinsicht der Intervalle, §. 230, theils in Hinsicht der Bewegung, der Vergrößerung, der Verkleinerung ꝛc., §. 231 ꝛc. — so verschiedenartig können auch die Kanon's sein.

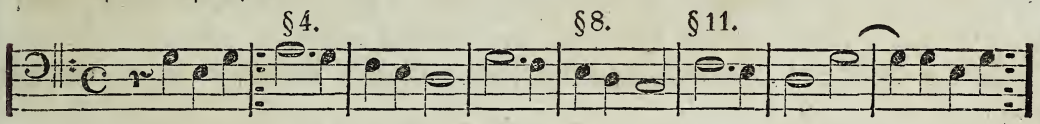
Liegt in einem Kanon nur Ein Hauptsatz zum Grunde, der von einer oder mehrern der nachfolgenden Stimmen wiederholt wird: so ist dieses ein einfacher Kanon (canon simplex), welcher zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmig sein kann; liegen hingegen zwei oder drei Hauptsätze zum Grunde, welche nach einander eintreten und von gewissen Stimmen wiederholt werden: so heißt er nach der Anzahl der Hauptsätze ein doppelter oder dreifacher Kanon (canon duplex, triplex).

Einen Kanon, der im Einklange wiederholt werden soll, schreibt man entweder für jede Stimme besonders hin, wie es z. B. §. 237 geschehen ist; oder man schreibt ihn nur auf ein einziges System, und bestimmt das Einsetzen der nachfolgenden Stimmen durch dieses Zeichen §; welches immer wieder dahin zu stehen kommt, wo die nachfolgenden Stimmen eintreten sollen. Z. B.

Gemäßigt. Dreistimmiger Kanon.




Soll aber der Gesang eines Kanons nicht im Einklange, sondern in verschiedenen Intervallen und von ungleichen Stimmen [168]) vorgetragen werden: so schreibt man ihn entweder auch für jede Stimme besonders hin; oder man setzt nebst dem oben angeführten Zeichen noch besonders die Intervalle, in welchen die nachfolgenden Stimmen eintreten sollen, über oder unter die Note, auf welcher die Zeit des Eintritts in höhern oder tiefern Intervallen bestimmt ist. Z. B.

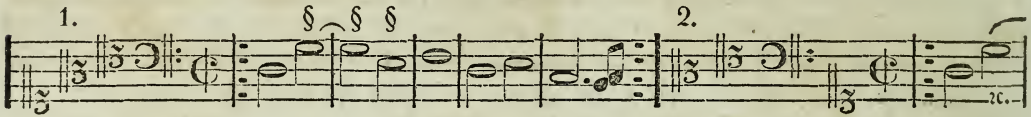



In diesem Kanon würde also die zweite Stimme, bei 4 — nachdem sie die zu Anfange statt findende Viertel=Pause ebenfalls berücksichtigt hätte — eine Quarte höher, mit C; die dritte, bei 8, eine Oktave höher, mit G; und die vierte, bei 11, eine Undezime höher, mit C einzusetzen, und den ganzen Gesang um so viel höher nachzubringen haben. Eben so schreibt man auch die Zahlen unter die Note, wenn die nächstfolgenden Stimmen dieselben in den durch sie bezeichneten Intervallen abwärts einsetzen sollen. — Uebrigens ist hier noch zu bemerken, daß durch diese kurze Bezeichnung, welche als Vorschrift oder Regel eines solchen mehrstimmigen Gesanges dient, der Gesang

168) Unter gleichen Stimmen versteht man entweder Knaben= oder Männerstimmen allein; unter ungleichen hingegen Knaben= und Männerstimmen zugleich.

selbst den Namen Kanon — welches Wort ursprünglich Richtschnur, eigentlich und uneigentlich, bedeutet — erhalten hat.

Man kann aber auch, statt der Ziffern, zu Anfange des Systems, nach dem Schlüssel der Hauptstimme, die andern zu den nachfolgenden Stimmen erforderlichen Schlüssel hinsetzen, und dadurch ihr Eintreten nach der bestimmten Ordnung anzeigen. Z. B.




In diesem Kanon bringt als Hauptstimme zuerst der Diskant den Gesang, weil zu Anfange des Systems das Diskantzeichen steht; mit der zweiten Hälfte des ersten Taktes würde dann der Alt — weil zu zweit das Altzeichen steht — denselben Gesang, nach seinem Schlüssel, in der Unterquinte nachzubringen haben; worauf ihn dann mit dem zweiten Takte der Tenor, nach seinem Schlüssel, in der Unterseptime, und mit der zweiten Hälfte desselben Taktes der Baß in der Unterundezime zu beantworten hätte. — Auf gleiche Weise bedient man sich auch dieser Schlüssel, daß man sie, wenn der Gesang des Kanons rückwärts in der geraden oder Gegenbewegung beantwortet werden soll, zum Schlusse des Kanons, nach Erforderniß, entweder rücklings, oder verkehrt hinsetzt.

Es bedarf wohl kaum einer Bemerkung, daß — wenn das Eintreten der Stimmen in einem Kanon auf diese Weise bezeichnet werden soll — nothwendig solche Schlüssel hierzu gewählt werden müssen, wo die Töne einer jeden Stimme wieder auf denselben Notenstufen erscheinen; indem sonst, im entgegengesetzten Falle, ein ganz fehlerhafter Gesang entstehen würde.

Manche bedienen sich dieser Schlüssel nicht in der Folge, wie oben bei 1; sondern sie setzen den Schlüssel der Hauptstimme unmittelbar vor das Taktzeichen, und die andern Schlüssel führen sie dann nach der Ordnung, wie die Stimmen einsetzen sollen, zu Anfange des Systems auf, wie bei 2; welches aber nicht so gebräuchlich, ja sogar eine unbestimmte Bezeichnung ist. Bisweilen setzen sie auch den Schlüssel der Hauptstimme nur einzig und allein hin, führen auch die Zeichen des Eintritts nicht mit auf, und überlassen dem Nachdenken der Ausübenden die Auflösung. Ein solcher Kanon heißt ein geschlossener Kanon, canon clausus, italiänisch canone in corpo. — Hat ein Kanon dieser Art keine, oder eine unvollständige Ueberschrift: so wird er ein Räthselkanon, canon aenigmaticus, genannt; derjenige Kanon hingegen, in welchem alle Stimmen aufgeführt und über einander gesetzt, oder doch wenigstens deutlich bezeichnet sind, heißt ein offener oder aufgelöster Kanon, canon apertus, resolutus, italiänisch canone in partito. — Kann

ein Kanon auf verschiedene Arten aufgelöst werden, so heißt er ein vielgestaltiger oder polymorphischer Kanon, canon polymorphus (vom Griechischen πολὺς, viel, und μορφὴ, die Gestalt). — Ist ein Kanon von der Art, daß er vermöge eines Anhanges (coda) zum Schlusse führt, so heißt er ein endlicher Kanon, canon finitus; kann er hingegen ohne Ende ausgeführt werden, so heißt er ein immerwährender oder ein unendlicher Kanon. Letzterer wird auch — weil bei dem Wiederholungszeichen die Stimmen nach einander jederzeit wieder in den Anfang eintreten, mithin wie im Kreise oder Zirkel zusammenlaufen — ein Zirkelkanon genannt, canon circularis, infinitus, perpetuus.

Anmerk. 1. Soll in einem Kanon die folgende Stimme den Gesang der ersten in vergrößerten oder verkleinerten Noten, in der Umkehrung, im rückgängigen doppelten Kontrapunkte ꝛc. ꝛc. nachbringen: so ist es nöthig, dieses durch Ueberschriften, durch umgekehrte Schlüssel ꝛc. anzudeuten; auch ist es gut, wenn man bei einem unendlichen Kanon über diejenige Note, wo die Stimmen zugleich aufhören sollen, ein Ruhezeichen, 𝄐, setzt, um einen richtigen, wenn auch nicht ganz vollkommenen Schluß zu bekommen. Läßt sich dieses aber nicht thun, oder ist der Kanon auch nicht von der Art, daß eine Stimme nach der andern an einer gewissen Stelle aufhören kann — so wird es, des Schlusses wegen, rathsam sein, aus dem unendlichen Kanon insofern einen endlichen zu machen: daß man ihm einen Zusatz beifügt, mit welchem, nach vorhergegangener Verabredung, bei einem gegebenen Zeichen, geschlossen wird.

Anmerk. 2. Da übrigens die andern, hier nicht mit aufgeführten lateinischen Benennungen der verschiedenen Kanons, hinsichtlich der Beiwörter — als z. B. vergrößert, verkleinert, per augmentationem, per diminutionem etc. — schon bei der Imitation vorgekommen sind: so finden sie dadurch hier schon ihre hinlängliche Erklärung.

## Von der Bildung eines einfachen Kanons im Allgemeinen.

### §. 297.

Es ist im vorhergehenden Paragraphen gesagt worden, „daß ein einfacher Kanon ein „solcher sei, welchem nur Ein Hauptsatz zum Grunde liege, der in allen nachfolgenden „Stimmen wiederholt würde.“ Diese Wiederholung kann nun aber im Einklange, oder in einem andern beliebigen Intervalle — in der Ober- oder Untersekunde, in der Ober- oder Unterterz ꝛc. — geschehen; oder sie kann in gleichen oder ungleichen Takttheilen oder auch Taktgliedern, und zwar noch in demselben Takte, oder einen oder mehrere Takte später, oder auch erst dann erfolgen, wenn der Hauptsatz zu Ende ist. Geschieht Letzteres, so gibt man der erstern Stimme, beim Eintreten der zweiten, eine gute kontrapunktische Begleitung; welches hernach auch beim Eintreten der dritten, vierten ꝛc. geschieht. Diese kontrapunktische

*

Begleitung — und wenn sie eben so sangbar, oder vielleicht noch sangbarer wäre, als der Hauptsatz selbst — bildet aber nicht einen neuen Hauptsatz, sondern nur eine Begleitung. Die Kanon's dieser Art sind deshalb, weil sie Alle auf Ein Linienssystem gesetzt werden können, auch nur einfache; zu den doppelten hingegen sind jederzeit zwei, drei, vier oder wohl auch noch mehrere Systeme erforderlich.

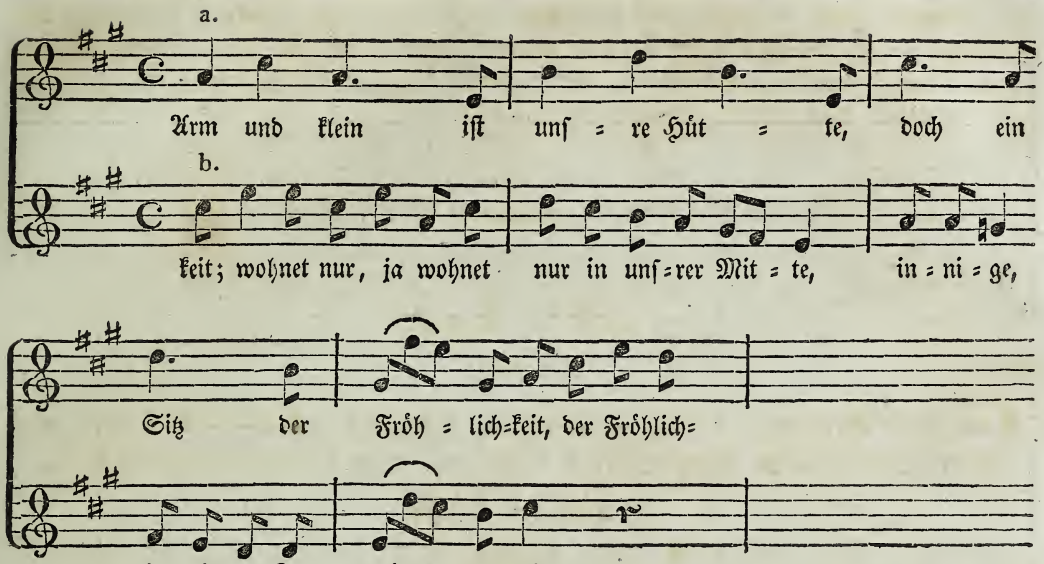
## Erstes Kapitel.

### Von der Bildung eines einfachen Kanons im Einklange, welcher aus einem Hauptsatze besteht, der kontrapunktisch begleitet wird.

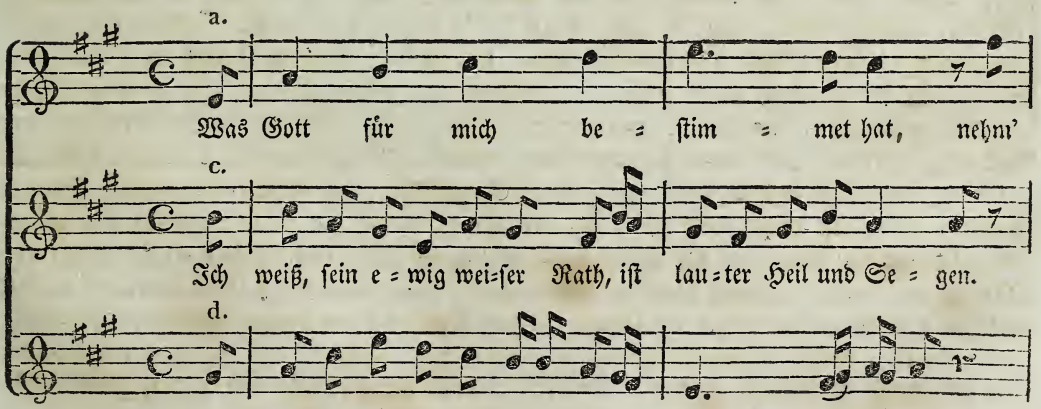
§. 298.

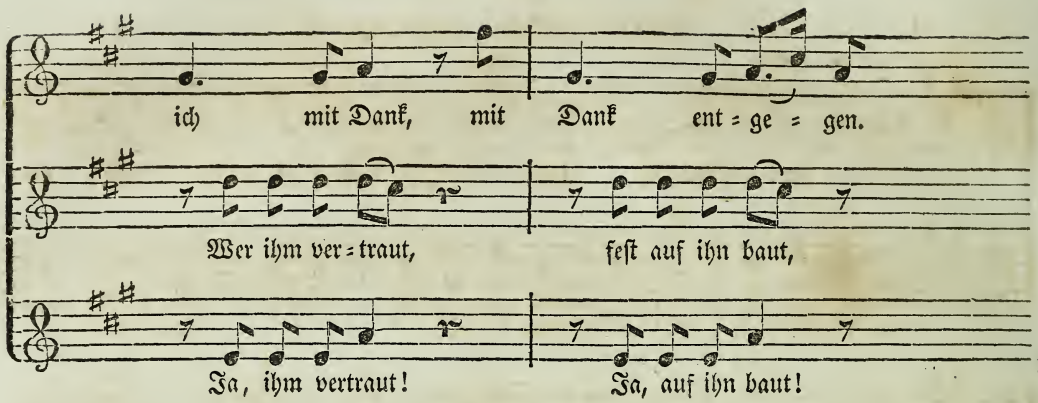
Der zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmige Kanon im Einklange ist sehr leicht auf nachfolgende Weise zu verfertigen: Man bildet einen sangbaren, einer guten kontrapunktischen Begleitung fähigen Hauptsatz. Ist dieser hingeschrieben, wie unten bei a, im ersten, zweiten, dritten und vierten Kanon: so setzt man nun, nach den Regeln des zweistimmigen einfachen Kontrapunktes, eine, durch ihren Gesang von dem der ersten sich wohl unterscheidende zweite Stimme hinzu, wie bei b. Soll der Kanon aber drei- oder vierstimmig werden: so bildet man — nachdem zur ersten Stimme eine kontrapunktische zweite gesetzt ist, die aber so eingerichtet sein muß, daß zu diesen beiden nun noch eine dritte, und wenn er vierstimmig werden soll, zu den drei ersten noch eine vierte hinzugefügt werden kann — auf ähnliche Weise, wie es mit der zweiten Stimme geschah, dann eine dritte, eine vierte ꝛc., wie bei c, d und e, in dem zweiten und dritten der nachstehenden Kanon's. Es ist dabei jedoch nicht nur auf eine schöne und fließende Melodie, sondern zugleich auch auf eine gute Verbindung der Stimmen selbst zu sehen: damit der Schluß der Einen, in den Anfang der Andern so leite, daß Alle zusammen, wenn sie unmittelbar auf einander, vom Anfange bis zu Ende des Kanons, nur einstimmig vorgetragen werden, ein wohlverbundenes Ganze bilden, und gleichsam wie eine Arie ꝛc. zu vernehmen sind. Z. B.

**1.**

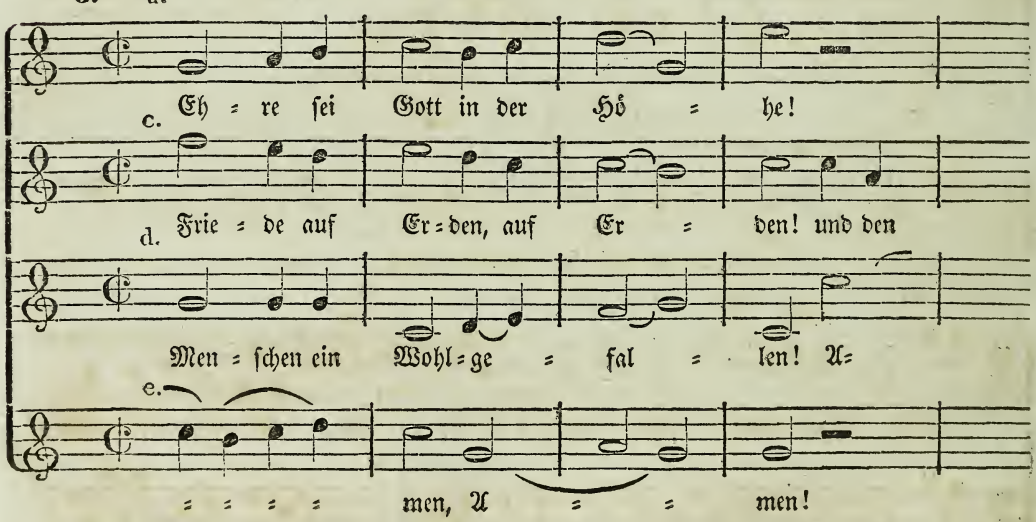

a.
Arm und klein ist unſ = re Hût = te, doch ein
b.
keit; wohnet nur, ja wohnet nur in unſ=rer Mit = te, in = ni = ge,
Sitz der Fröh = lich=keit, der Fröhlich=
in = ni = ge Zu = frie = den=heit.

**2.**


a.
Was Gott für mich be = ſtim = met hat, nehm'
c.
Ich weiß, ſein e = wig wei=ſer Rath, iſt lau=ter Heil und Se = gen.
d.
hat Troſt in Kümmer=niſſen, wo Andre za = gen müſſen.



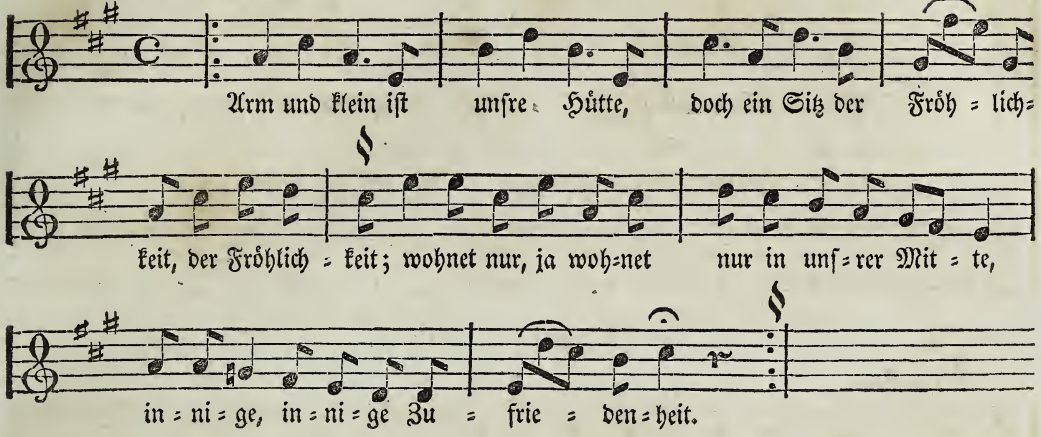

**3.** a.




Hierauf setzt man nun die verschiedenen Stimmen alle nach einander auf Ein Linienſyſtem, und bestimmt das Eintreten derselben nach ihrer Folge auf der Note, wo es geschehen soll, durch das schon oben angegebene Zeichen (§); wodurch man eigentlich, wenn nun auch noch zu Anfange und zum Schlusse das Wiederholungszeichen (𝄆 𝄇) beigefügt wird, lauter Zirkelkanon's bekommt. Z. B.

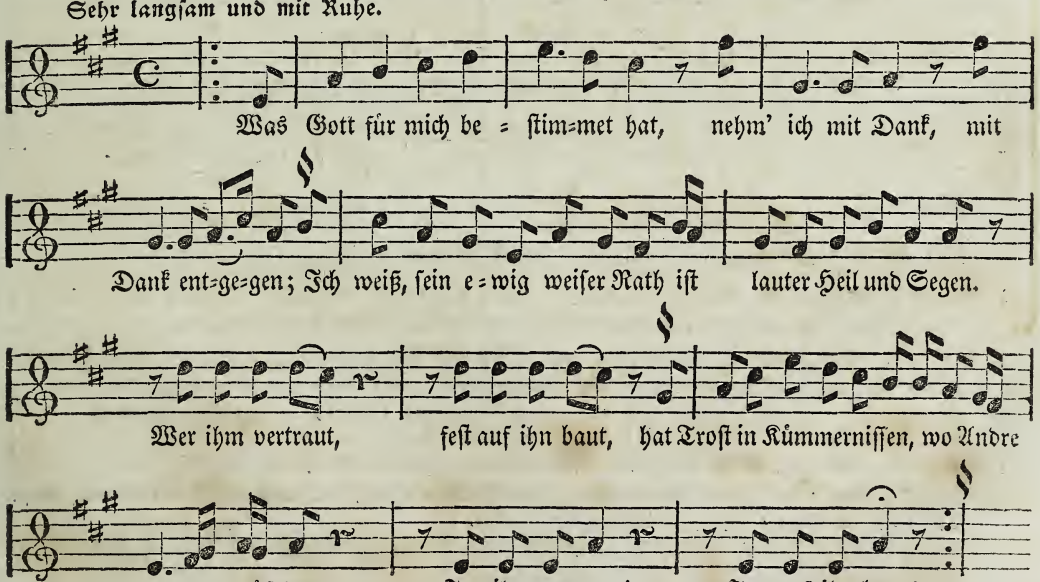
**1.** Zweistimmiger Kanon.

Gemäßigt und sanft.

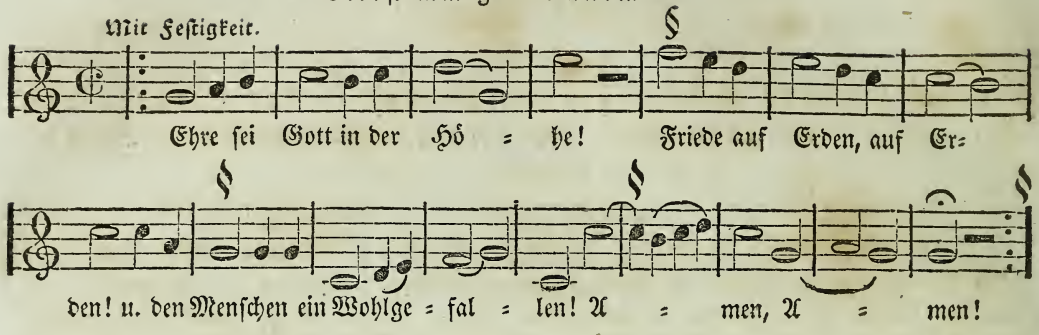



**2.** Dreistimmiger Kanon.

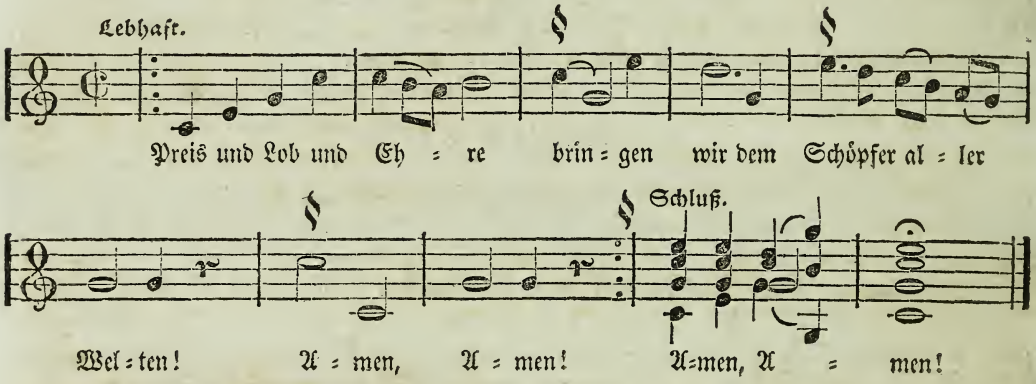
Sehr langsam und mit Ruhe.



### 3. Vierstimmiger Kanon.




### 4. Vierstimmiger Kanon.




Und so ist die Bildung des Kanons im Einklange fertig.

Anmerk. 1. Sollte dem Gesange der ersten Stimme eine Pause vorangehen: so muß diese, wie schon oben gesagt, von allen den nachfolgenden Stimmen ebenfalls berücksichtigt werden.

Anmerk. 2. Das Zeichen (𝄐) bedeutet, daß man, wie oben bemerkt, hier mit dem Kanon schließen könne. Da jedoch in dem vierten Kanon nicht gut auf ähnliche Weise eine Ruhe herzustellen war, so ist nach dem Schlusse desselben noch ein Zusatz beigefügt; welcher, nach einem gegebenen Zeichen, wohl am besten so auszuführen ist: daß er von den Stimmen, wie sie nach der Ordnung eintraten, doch aber erst dann übernommen wird, wenn der Kanon von der vierten eben bis zu Ende vorgetragen worden ist; indem gerade da eine jede Stimme ein solches Intervall hat, von welchem sie sehr leicht in das ihr jetzt zukommende treten kann.

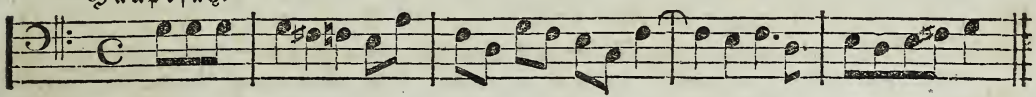
# Zweites Kapitel.

## Von der Bildung eines einfachen Kanons in der Oktave, welcher aus einem Hauptsatze mit kontrapunktischer Begleitung besteht.

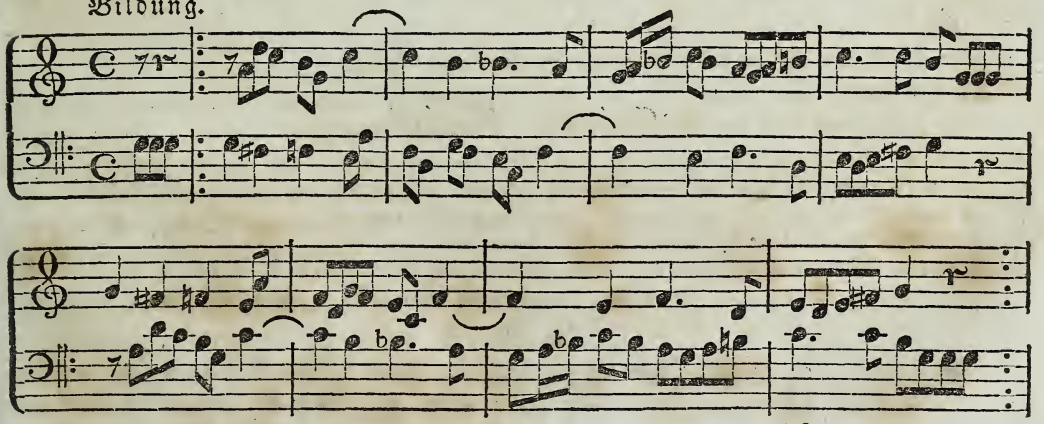
§. 299.

Da in einem solchen Kanon der Hauptsatz mit seiner Begleitung immer abwechselnd in den Kontrapunkt der Oktave zu stehen kommt: so müssen auch bei der Verfertigung desselben die Regeln des doppelten Kontrapunktes in der Oktave wohl berücksichtigt werden. Seine Bildung geschieht auf folgende Weise: Man schafft einen sangbaren Hauptsatz, der, je nachdem er nun zwei-, drei- oder vierstimmig werden soll, einer solchen Begleitung fähig ist. Dieser wird dann kontrapunktirt, und, wenn er fertig ist, mit seinen verschiedenen Kontrapunkten auf Ein Liniensystem geschrieben. Darauf werden die Intervalle, in welchen die folgenden Stimmen den Gesang der ersten wiederholen sollen, über oder unter die Noten des Eintritts gesetzt, so wie auch die Wiederholungszeichen mit bemerkt. Es gilt übrigens gleich: ob die Hauptstimme, oder eine der kontrapunktischen mit dem Kanon selbst beginne; wenn sie sich nur zum Anfange desselben eignet. Z. B.

Hauptsatz.

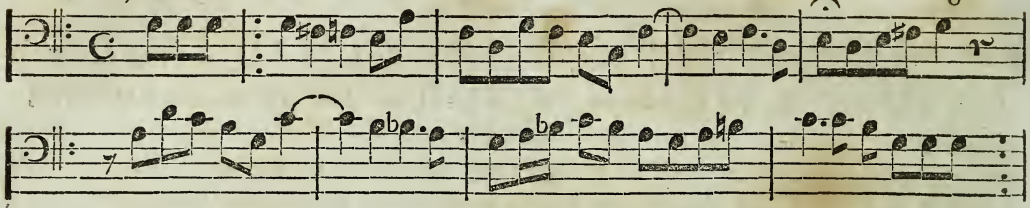


Bildung.

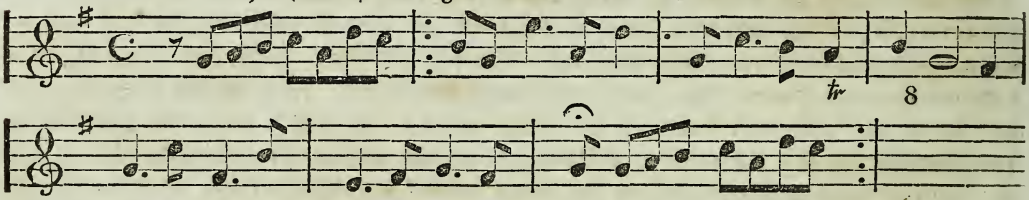


1) Zweistimmiger Kanon in der Oktave.

Schreibart.



2) Zweistimmiger Kanon in der Oktave.



Im ersten der beiden hier aufgeführten Kanon's setzt die zweite Stimme, bei 8, mit dem sechsten Achtel dieses Taktes ein, und bringt den Gesang der ersten Stimme eine Oktave höher nach; weil die 8 über der Note steht. Im zweiten hingegen setzt sie bei 8 mit dem zweiten Achtel — indem der ersten eine Achtel-Pause voranging — und zwar eine Oktave tiefer ein; weil die 8 unter der Note steht.

Anmerk. Die drei- und vierstimmigen Kanon's dieser Art werden eben so verfertigt. Beispiele hiervon jedoch aufführen zu wollen, würde wohl unnöthig sein; indem sie auf ähnliche Weise gebildet werden, wie die Sätze bei den drei- und vierdoppelten Kontrapunkten in der Oktave, §. 256 und 258.

## Drittes Kapitel.

### Von der Bildung eines einfachen zweistimmigen Kanons im Einklange, und in der Oktave, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, welcher nur aus Einem Hauptsatze ohne besondere hinzugesetzte Begleitung besteht.

§. 300.

Mit etwas mehr Schwierigkeit ist die Bildung eines Kanons verbunden, in welchem die zweite Stimme den Gesang der ersten gleich nach einem Achtel, Viertel, halben oder

ganzen Takte ꝛc. wiederholt. Da in einem solchen Kanon kein besonderer, für sich bestehender kontrapunktischer Gegensatz statt finden kann; sondern der Hauptsatz der zweiten, dritten, vierten Stimme ꝛc. immer wieder selbst zur Begleitung dient: so hat man bei der Verfertigung eines Kanons dieser Art auf folgende Weise zu verfahren. Man bringt den Anfang eines guten Gesanges bis dahin zu Papiere, wo die zweite Stimme eintreten soll, wie z. B. bis bei a in dem ersten der nachstehenden Kanon's. Diese Töne setzt man nun in die zweite Stimme, und zwar so, daß sie, wenn es ein Kanon im Einklange werden soll, in den Einklang zu stehen kommen; soll es hingegen ein Kanon in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte ꝛc. auf- oder abwärts werden: so setzt man sie um so viel höher oder tiefer als das Intervall beträgt, in welchem sie den Gesang der ersten Stimme wiederholen oder nachbringen sollen. Sind nun diese Töne in die zweite Stimme übergetragen, so setzt man den angefangenen Gesang der ersten nach den Regeln des zweistimmigen Kontrapunktes weiter fort — welche Fortsetzung hier aber immer nur einen halben Takt (oder zwei Viertel, oder vier Achtel ꝛc.) betragen konnte; indem die zweite Stimme gleich nach zwei Vierteln einsetzte und den Gesang der ersten wiederholte. — Nun werden die neu hinzugesetzten Töne der ersten Stimme wieder in die zweite übergetragen; worauf dann der Gesang der ersten ebenfalls wieder fortgesetzt wird. Und so fährt man fort, bis der Kanon schließen soll. Es brauchen dabei aber die Stimmen nicht immer in Einem hin den Gesang fortzusetzen; sondern man kann — welches die Bildung des Kanons um Vieles erleichtert — mitunter auch Pausen anbringen. Bei der Fortsetzung des Gesanges in der ersten Stimme muß jedoch schon auf die Folge gesehen werden — welches am meisten dann nöthig ist, wenn die zweite Stimme den Gesang der ersten gleich nach einem Viertel nachbringt — um auch mannichfaltige Modulationen und Melodien anwenden zu können.

Soll nun der Kanon ein unendlicher oder Zirkelkanon werden: so ist es nöthig, vor dem Schlusse desselben, den Gesang der ersten Stimme so einzurichten, daß, wenn diesen die zweite wiederholt, die erste auf demselben mit dem Anfange des Kanons wieder einsetzen kann; worauf alsdann der Kanon fertig ist. — Auf diese Weise sind die nachstehenden Kanons gebildet worden.

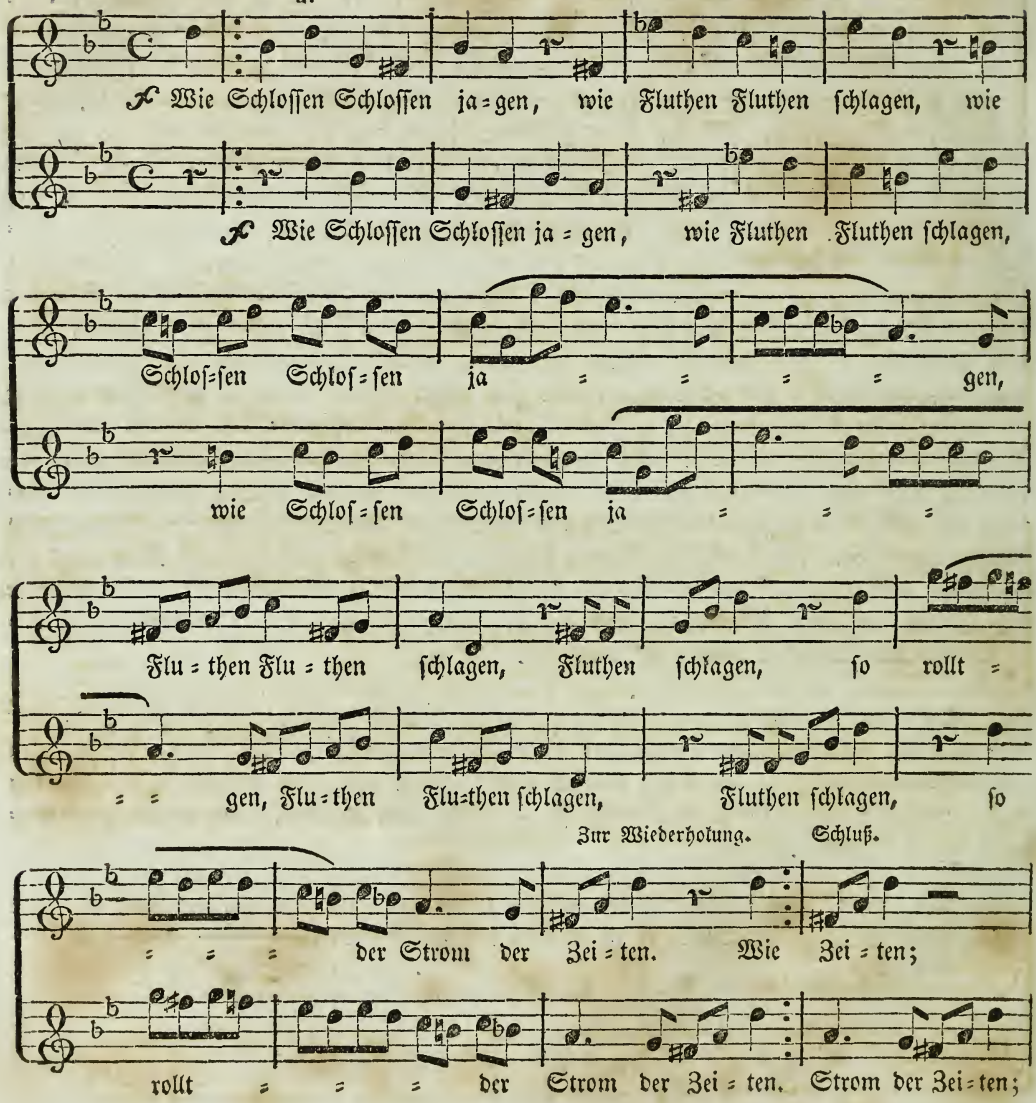
Anmerk. Da der erste der nachstehenden Kanon's §. 237 nur als Zirkelkanon, und zwar ohne Text und Anhang aufgeführt ist: so konnte er wohl hier mit Beifügung der letztern noch einmal einen Platz finden.

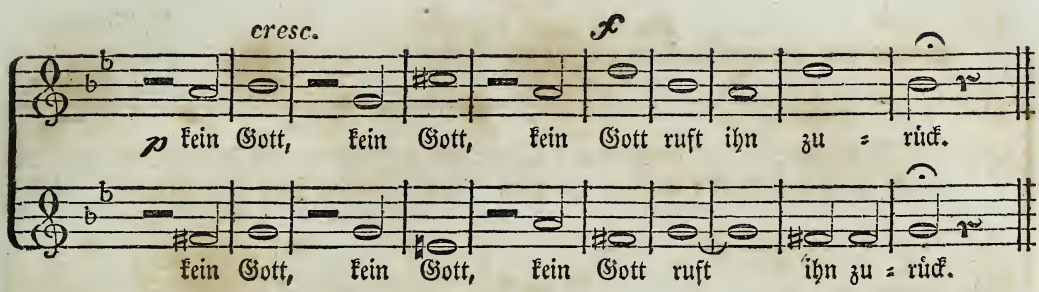
*

1. Kanon im Einklange.

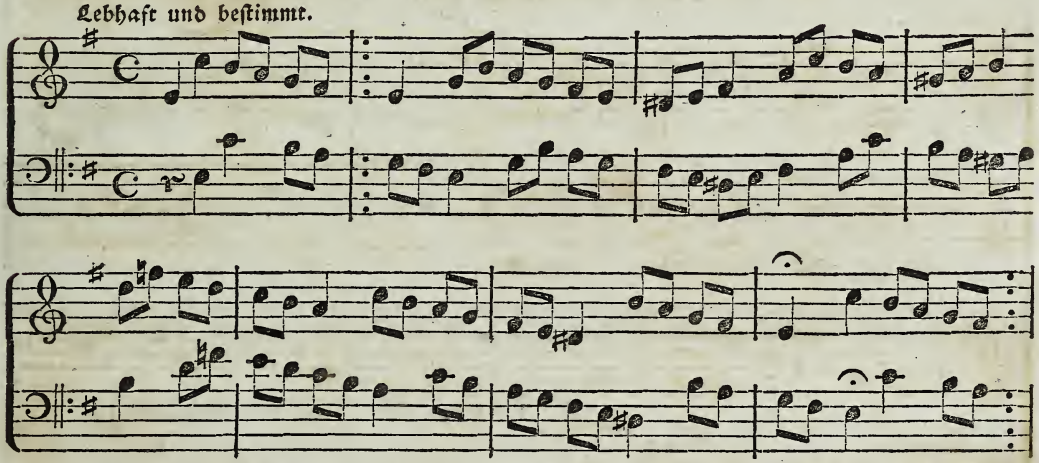
Lebhaft und mit Festigkeit.

a.



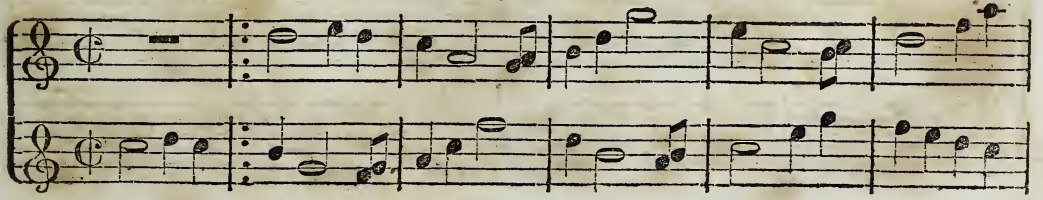



## 2. Canon in Octava.

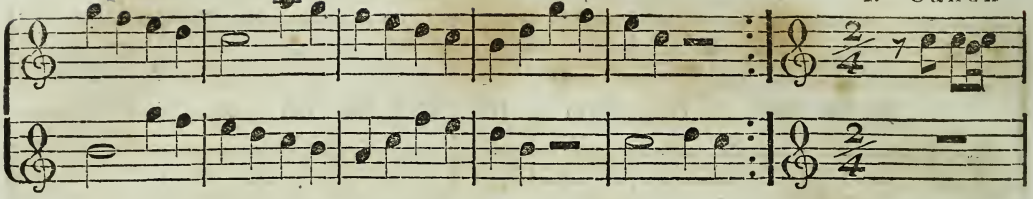



Anmerk. Hat man sich in der Bildung der zweistimmigen Kanon's im Einklange und in der Oktave erst eine gewisse Fertigkeit erworben: so kann man sie wohl auch — wenn die Folge der zweiten Stimme immer richtig und schnell überdacht wird — nicht nur gleich so verfertigen, ohne den Gesang der ersten Stimme erst theilweise in die zweite gesetzt zu haben, sondern sogar gleich beim Bilden vortragen, ohne dieselben vorher erst aufzuschreiben.

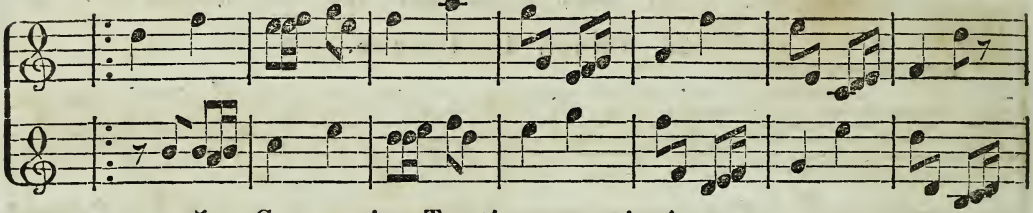
## 3. Canon in Secunda superiori.



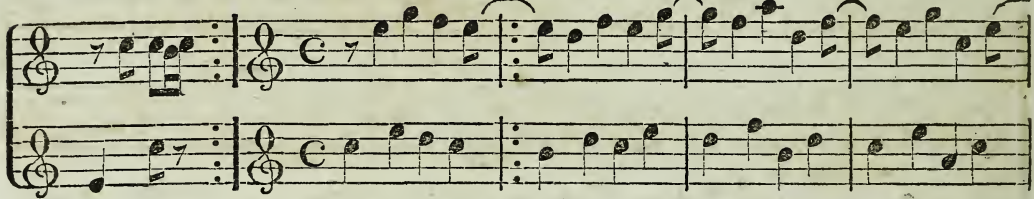
4. Canon



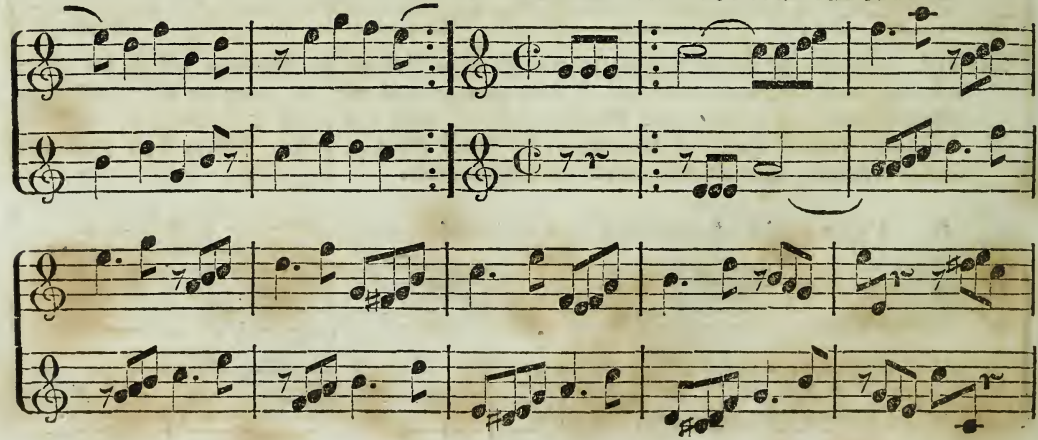
in Secunda inferiori.



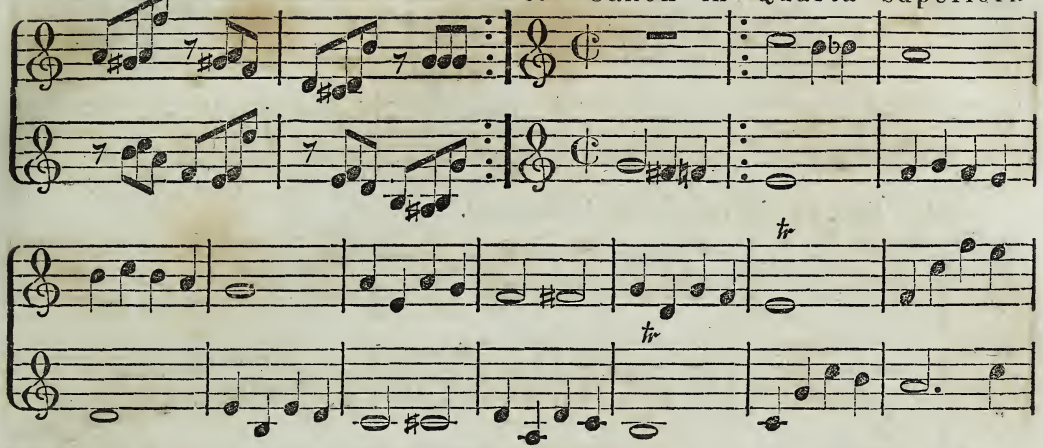
5. Canon in Tertia superiori.



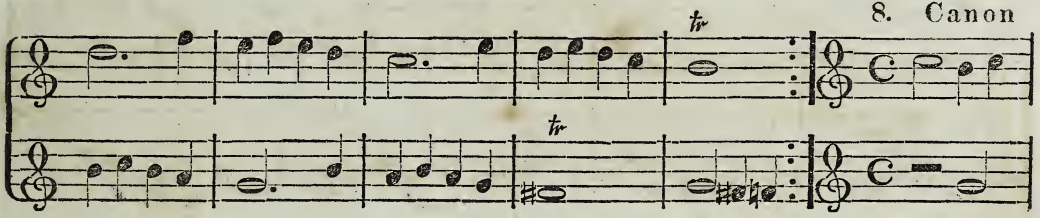
6. Canon in Tertia inferiori.



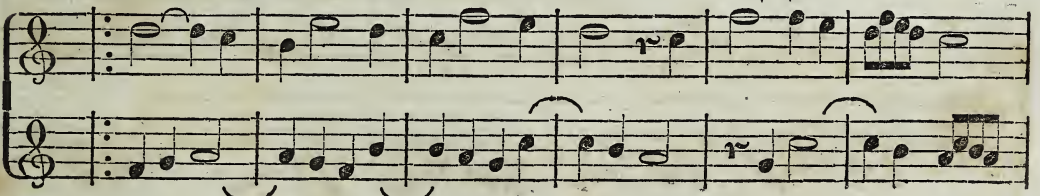
7. Canon in Quarta superiori.



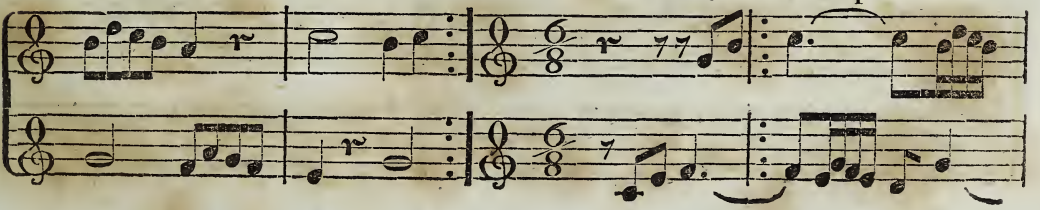
8. Canon

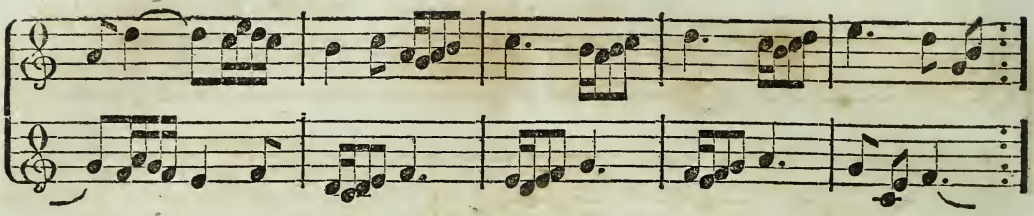


in Quarta inferiori.

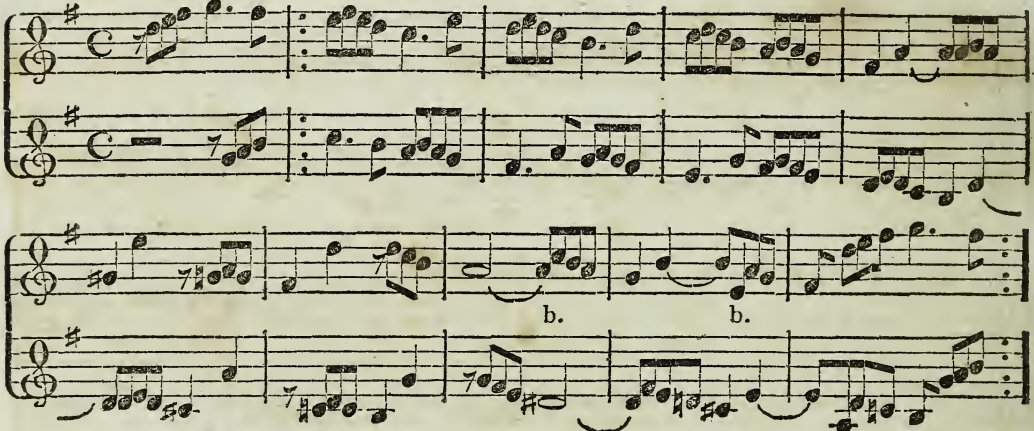


9. Canon in Quinta superiori.

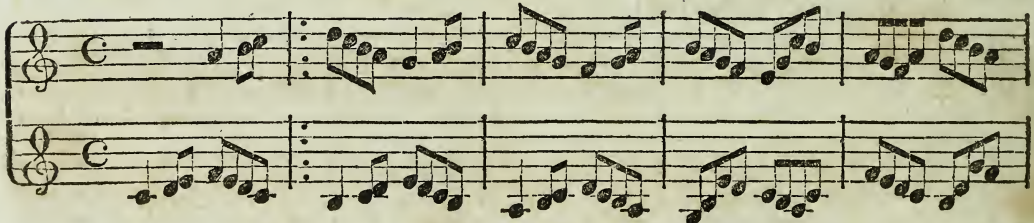




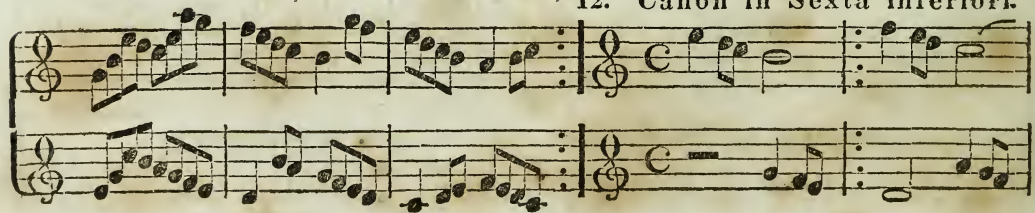
10. Canon in Quinta inferiori.



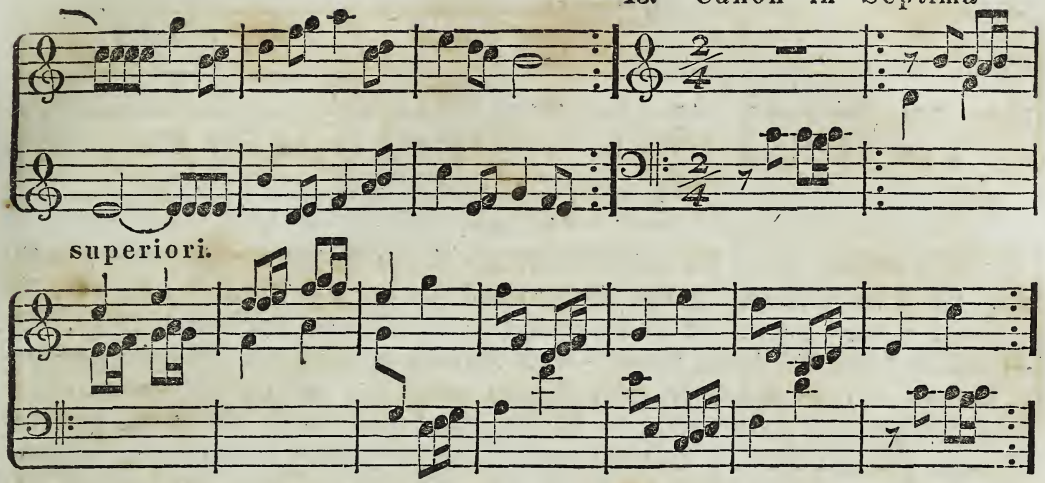

11. Canon in Sexta superiori.



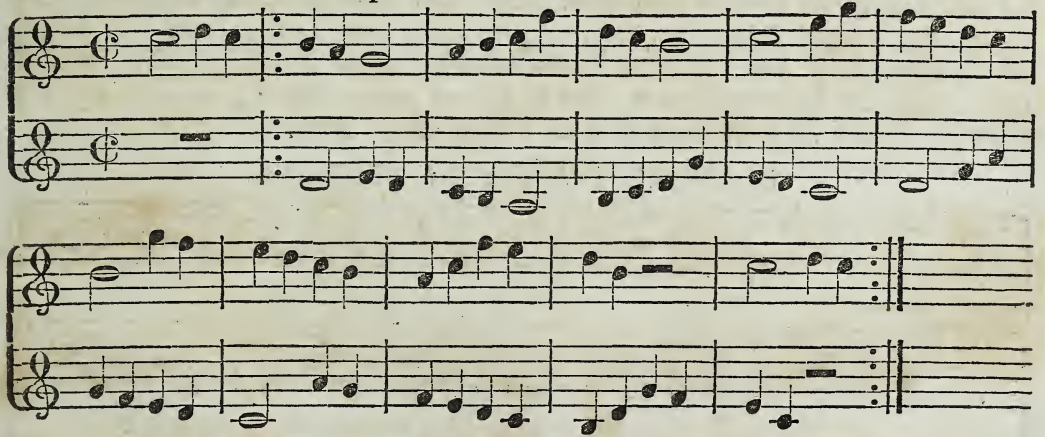
12. Canon in Sexta inferiori.



13. Canon in Septima




14. Canon in Septima inferiori.



Anmerk. Daß die Lage der ganzen und halben Töne in den Kanon's der Sekunde, Terz ꝛc. nicht immer wieder so erscheinen kann, wie sie in der ersten Stimme vorkam — ist schon weiter oben bemerkt worden. Es ist daher auch vergönnt, mitunter in irgend einer Stimme einen Ton zu erhöhen oder zu erniedrigen, sobald dieses mit zur Mannichfaltigkeit oder Schönheit der Harmonien ꝛc. beiträgt. Eine solche Erhöhung findet z. B. im zehnten Kanon, bei b, statt.

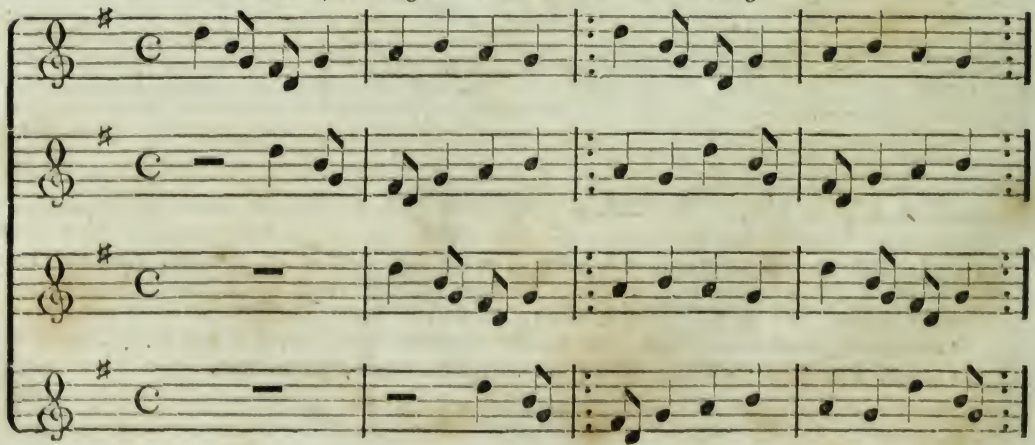
# Viertes Kapitel.

## Von der Bildung der einfachen drei- und vierstimmigen Kanon's im Einklange und in der Oktave, denen nur Ein Hauptsatz zum Grunde liegt.

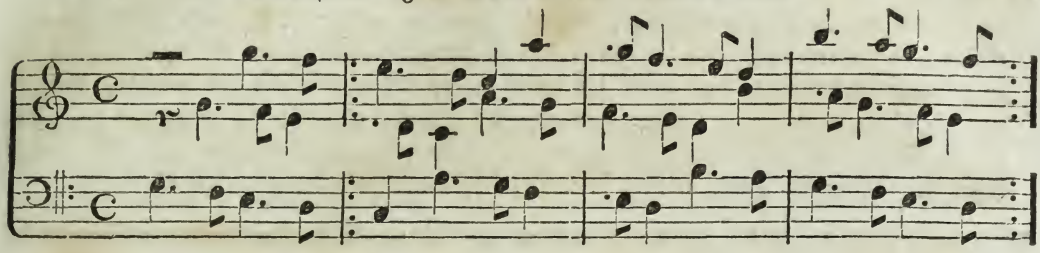
§. 301.

Diese Kanon's werden auf dieselbe Weise, wie die vorhergehenden zweistimmigen, verfertigt. Es ist nur dabei noch zu berücksichtigen: daß man den Theil des Gesanges der ersten Stimme, welche der zweiten gegeben worden war, dann auch gleich der dritten, und — soll der Kanon vierstimmig werden — der vierten zu geben hat. Ist dieses geschehen, so setzt man nun den Gesang der ersten Stimme weiter fort, wobei jedoch aber die nächste Folge desselben schon ziemlich genau im Voraus gedacht werden muß. Dieser neue Theil des Gesanges wird nun wieder in alle Stimmen übergetragen; worauf dann der Gesang der ersten Stimme weiter fortgesetzt, in die andern Stimmen übergetragen, und immer so bis zum Schlusse des Kanon's fortgefahren wird. Will man nun einen Zirkelkanon bilden, so läßt man die erste Stimme da, wo es auf der letzten geschehen kann, mit dem Anfange des Kanon's, d. h. mit dem ersten Theile desselben, wieder einsetzen; welchen dann die zweite, dritte und vierte wiederholen. Und so ist man mit der Bildung des drei- oder vierstimmigen Kanons im Einklange oder in der Oktave fertig. Z. B.

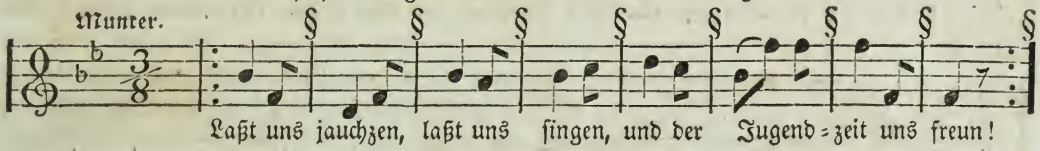
Vierstimmiger Kanon im Einklange.



Dreistimmiger Kanon in der Oktave.



Achtstimmiger Kanon im Einklange.




Anmerk. Bei der Ausarbeitung solcher Kanon's, wie z. B. der letzte hier, in welchen die Stimmen so schnell nach einander eintreten, wählt man am besten einige Harmonien, und bildet dann zu diesen die Melodien.

## Fünftes Kapitel.

### Von den drei- und vierstimmigen Kanon's mit ungleichen Intervallen.

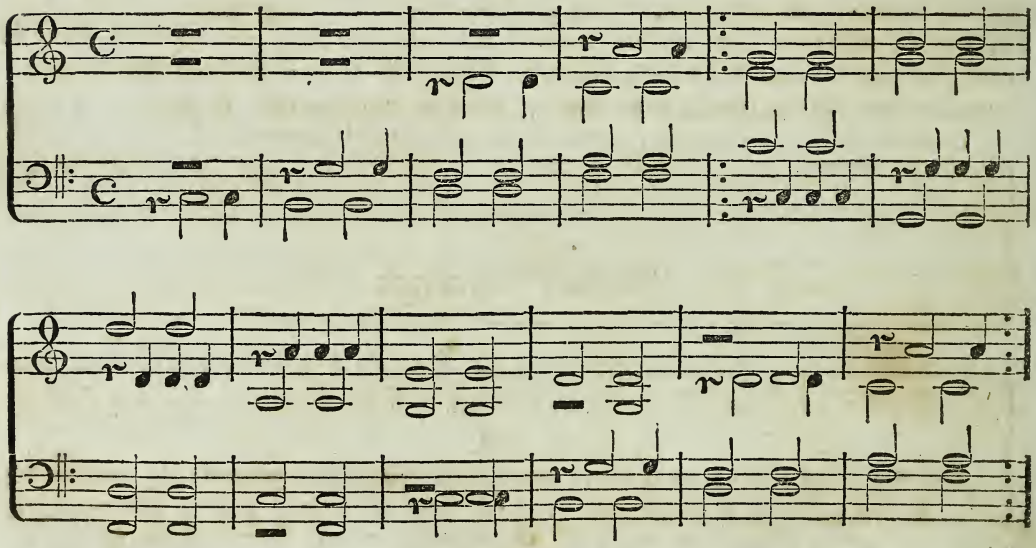
§. 302.

Ein Kanon mit gleichen Intervallen wird ein solcher genannt: in welchem die zweite Stimme den Gesang der ersten, oder die dritte den der ersten oder der zweiten, so wie die vierte den der ersten, zweiten oder dritten in denselben Intervallen oder Tönen wieder nachbringt; welches mithin nur im Einklange oder in der Oktave geschehen kann. Ein Kanon mit ungleichen Intervallen hingegen heißt derjenige: in welchem keine der verschiedenen Stimmen mit denselben Intervallen einsetzt und dieselben Töne, die eine vorhergehende gehabt hatte, wieder nachbringt; sondern immer in einem andern Intervalle anhebt, und mithin auf andern Notenstufen den Gesang der ersten nachbringt. Zu dieser Art Kanon's — welche übrigens auf gleiche Weise, wie jene verfertigt werden — gehören:

*

1) diejenigen, in welchen die dritte Stimme der zweiten, die vierte der dritten ꝛc. in einem gleich entfernten Intervalle nachfolgt, wie die zweite der ersten; d. h. wenn z. B. die erste Stimme mit C eintrat, und die zweite den Gesang derselben in der Oberquinte, mit G, zu wiederholen begann: daß dann die dritte in der Oberquinte von der zweiten, mit D, und die vierte wieder in der Oberquinte von der dritten, also mit A, einzusetzen — und mithin immer die nachfolgende Stimme den Gesang der vorhergehenden um eine Quinte höher nachzubringen hätte, wie es in dem nachstehenden Kanon geschehen ist.

2) Gehören auch hierzu die Zirkelkanon's durch die Töne, in welchen eine jede Stimme bei ihrem Eintreten den Ton verändert. Da aber von dieser Art im folgenden Kapitel die Rede sein wird; so mag jetzt nur Ein Beispiel der erstern Art hier seinen Platz finden. Z. B.



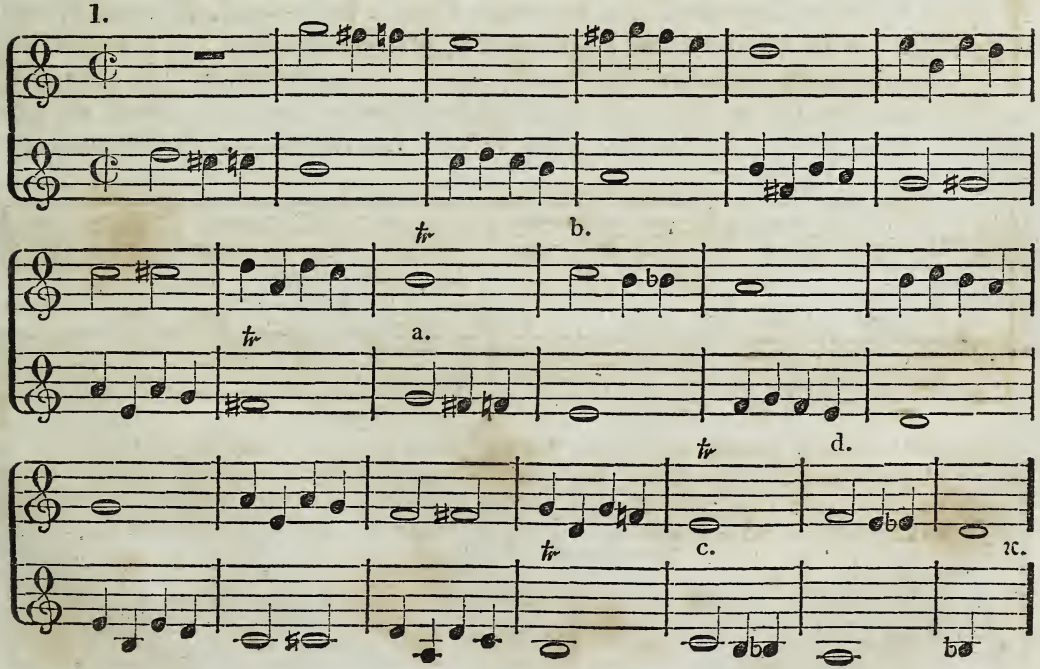
Anmerk. Bringen in einem Kanon dieser Art die Folgestimmen den Gesang der ersten so nach, daß die zweite vielleicht in der Quarte auf- oder abwärts, die dritte in der Sexte, und die vierte in der Septime, von der ersten abgezählt, also in vermischten Intervallen eintritt: so wird er ein vermischter Kanon genannt.

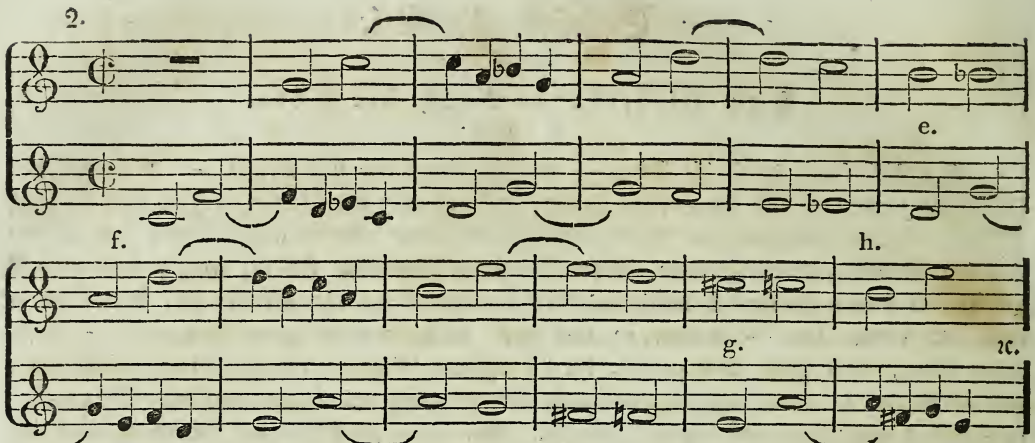
# Sechstes Kapitel.

## Vom Zirkelkanon durch die Töne.

### §. 303.

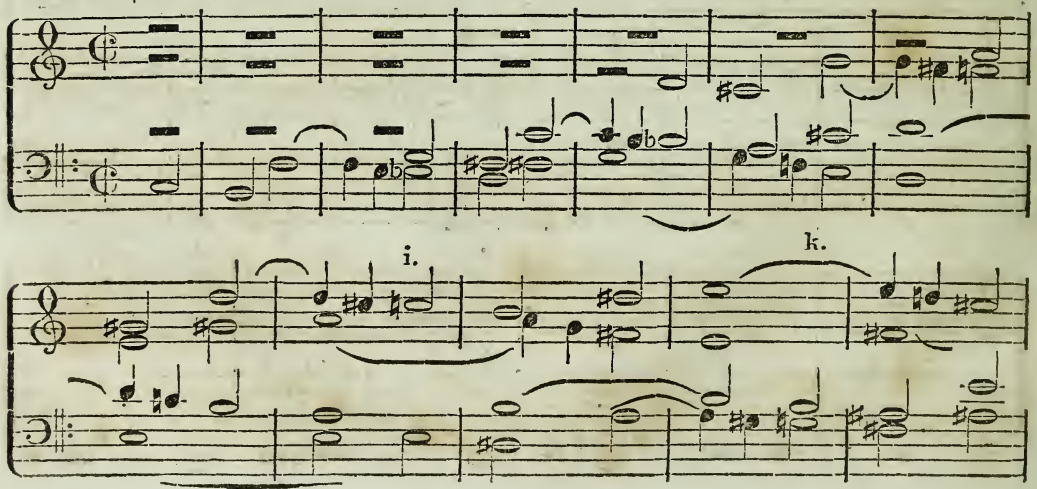
Der Zirkelkanon durch die Töne — canon circularis per tonos — wird auf dieselbe Weise verfertigt, wie der einfache Kanon, welchem nur Ein Hauptsatz zum Grunde liegt, §. 300. Da er jedoch bei der Wiederholung nicht wieder mit demselben Tone, sondern immer eine Sekunde, Terz, Quarte, Quinte ꝛc. höher oder tiefer einsetzt, und so den vorausgegangenen Kanon gewöhnlich durch alle 12 Töne der Dur- oder Molltonart, in welcher er modulirt, hören läßt — wovon er eben auch seine Benennung erhalten hat — so ist außer Dem, was schon oben gesagt, bei der Bildung desselben vorzüglich noch das Intervall und die Tonart zu berücksichtigen, worin die Wiederholung des Kanons geschehen soll; damit auch richtig nach dieser hin modulirt werde. Um wie viel höher oder tiefer er aber das erste Mal eintritt: um eben so viel höher oder tiefer muß er dann bei jeder Wiederholung so lange eintreten, bis er zirkelweise in allen 12 Tonarten modulirt hat. Z. B.

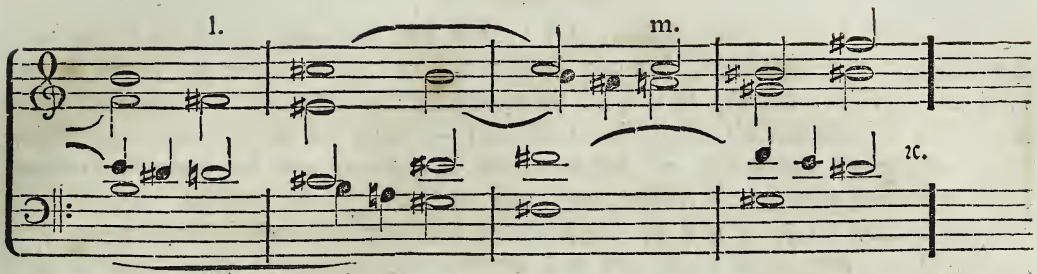





In dem Zirkelkanon bei 1 — der aus den ersten acht Takten des siebenten Kanons §. 300 besteht — erfolgt die Wiederholung des Gesanges jederzeit eine reine Quinte tiefer — wie bei a und b, c und d zu ersehen ist; im zweiten hingegen wird — wie bei e und f, und bei g und h — der Gesang immer um Einen Ton höher nachgebracht.

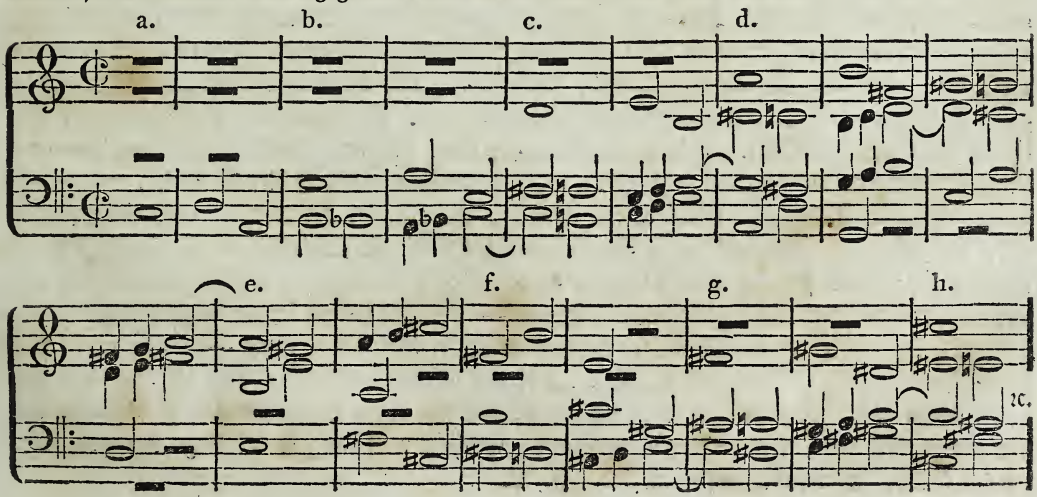
Die drei- und vierstimmigen Zirkelkanon's werden auf gleiche Weise, und zwar nach den weiter oben aufgestellten Regeln des doppelten Kontrapunktes verfertigt; indem die erste Stimme, beim Eintreten der zweiten, gegen diese in den Kontrapunkt der Oktave gesetzt werden muß ꝛc. Z. B.






Bemerk. In diesem vierstimmigen Zirkelkanon durch die Töne, bringt, bei i, k, l und m, eine jede Stimme ihren Gesang des begonnenen Kanons um eine Terz höher wieder nach. Setzt man nun diesen Kanon weiter fort, so wird er so lange immer um eine Terz höher erscheinen, bis alle Stimmen dieselben Töne von Neuem erhalten, mit welchen sie zuerst angefangen haben. Will man aber diesen Kanon zu einem unendlichen machen; so kann dies sehr leicht dadurch geschehen: daß, nach Vollendung des Zirkels, eine jede Stimme wieder herunter in den Ton tritt, mit welchem sie zu Anfange des Kanons eingesetzt hatte; weil sie, wenn auch höher, doch aber mit demselben Tone wieder schließt, mit welchem sie den Hauptsatz eine Terz höher nachbringt — wie bei den oben angeführten Buchstaben zu ersehen ist.

Bildet man die Zirkelkanon's durch die Töne so, daß der Gesang der ersten Stimme von einer jeden der nachfolgenden gleich eine reine Quinte höher ꝛc. nachgebracht wird: so ist dann derselbe von den verschiedenen Stimmen, nachdem in allen zwölf Tonarten modulirt worden, nur dreimal wiedergegeben. Z. B.



Der Baß beginnt seinen Gesang, bei a, mit dem Tone C, und trägt ihn in dieser Dur-Tonart vor; der Tenor, Alt und Sopran fangen denselben, bei b, c und d eine reine Quinte höher, mit G, D und A, zu wiederholen an. Da aber die reine Quinte von A, E ist, so muß nun die nächstfolgende Stimme — wenn der Gesang immer eine Quinte höher nachgebracht werden soll — mit dem Tone E einsetzen, und den kanonischen Gesang in dieser Tonart wiederholen; welches auch durch den Baß, bei e, geschieht. Darauf bringen nun wieder, bei f, g und h, die folgenden Stimmen den Gesang derselben eine reine Quinte höher; und wenn dieses nun noch Einmal geschehen ist, so würde dann in allen zwölf Dur-Tonarten modulirt worden sein.

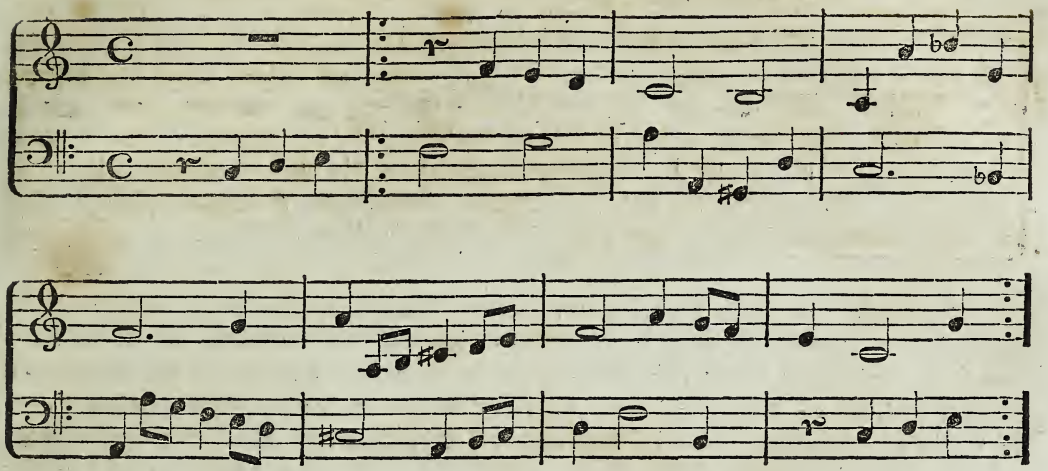
## Siebentes Kapitel.

### Vom Kanon in der Gegenbewegung.

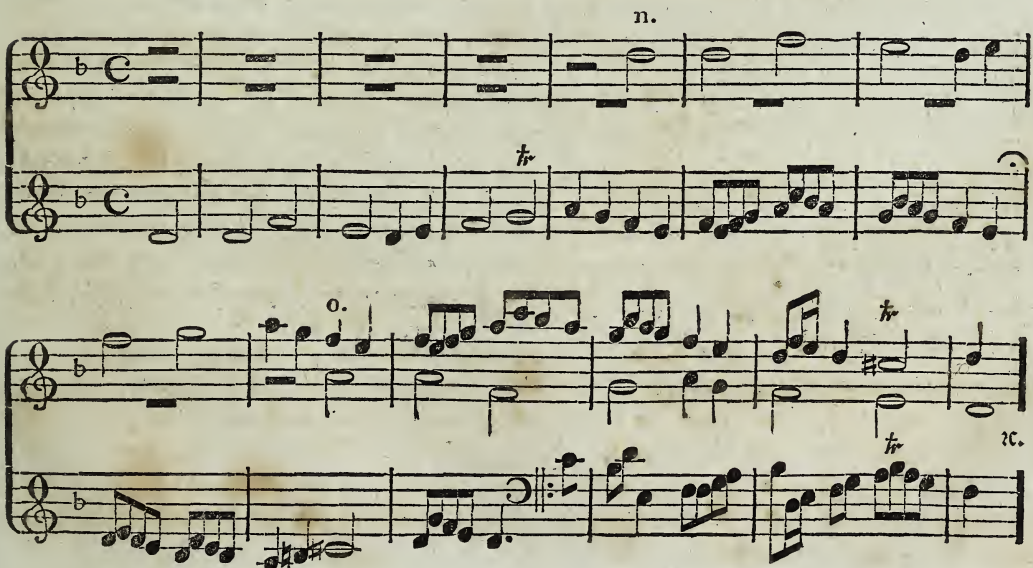
§. 304.

Ein Kanon dieser Art kann ebenfalls zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmig, und zwar endlich oder unendlich sein. In einem zweistimmigen schreitet entweder die Ober- oder die Unterstimme in der Gegenbewegung fort; in einem dreistimmigen hingegen können die beiden letztern Stimmen, oder auch nur die Eine davon, den Gesang der erstern in der Gegenbewegung bringen; in einem vierstimmigen aber schreiten gewöhnlich zwei Stimmen in der gleichen, und zwei in der Gegenbewegung fort. Die Gegenbewegung kann übrigens ebenfalls auch mit jedem beliebigen Intervalle der Tonleiter beginnen. Diese Kanon's werden auf dieselbe Weise, wie §. 300 gezeigt worden, verfertigt. Man bringt nämlich, wenn z. B. der Kanon zweistimmig werden soll, den Theil des Gesanges der ersten Stimme bis dahin zu Papiere, wo die zweite Stimme einsetzen soll; darauf führt man denselben in der andern Stimme in der Gegenbewegung auf, und setzt alsdann den Gesang der ersten Stimme — der nun zu den in der Gegenbewegung aufgeführten einen richtigen zweistimmigen kontrapunktischen Satz bilden muß — weiter fort. Und so verfährt man bis zu Ende des Kanons. Bei der Bildung der drei- und vierstimmigen Kanon's dieser Art, hat man eben so zu verfahren, wie mit denen in der gleichen Bewegung; nur mit dem Unterschiede, daß diejenigen Stimmen, welche den Gesang in der Gegenbewegung vortragen sollen, in dieser aufzuführen sind. Z. B.

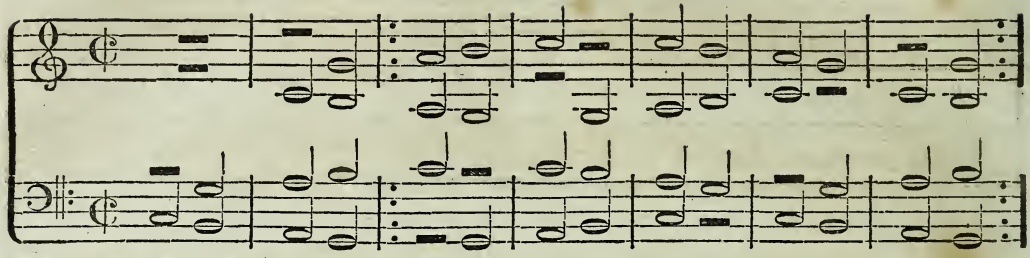
Zweistimmiger Kanon in der Gegenbewegung.



Dreistimmiger Kanon in der Gegenbewegung.


n.
o.
tr
tr
tr

Vierstimmiger Kanon in der Gegenbewegung.



Bemerk. In diesem zweistimmigen Kanon wiederholt die Oberstimme den Gesang der vorhergehenden untern in der Gegenbewegung. — Im dreistimmigen bringt, bei n, die Oberstimme den Gesang der untern eine Oktave höher in der rechten Bewegung; die Mittelstimme hingegen gibt ihn — als erste Zeile des Chorales: Vater unser im Himmelreich ꝛc. — bei o, in der Gegenbewegung. — Das Zeichen (⌒), über dem siebenten Taktstriche im untern Liniensysteme, bedeutet: daß der Gesang dieses Kanons in allen nachfolgenden Stimmen nur bis dahin, wo es steht, wiederholt werden soll. Es ist mithin der andere Gesang, welcher diesem Zeichen nachfolgt, nur als Zusatz anzusehen; weshalb er auch, als solcher, auf jede beliebige kontrapunktische Weise behandelt werden kann; wenn er nur zu dem Gesange, den die kanonischen Stimmen noch nachbringen, gut harmonirend und wohllautend erscheint. Durch einen solchen oder ähnlichen Zusatz — welcher übrigens in einer jeden Art der Kanon's angebracht werden darf — wird freilich, wie wohl leicht einzusehen ist, die Bildung derselben um Vieles erleichtert. — Im vierstimmigen Kanon geben der Tenor und Sopran den Gesang des Basses in der Gegenbewegung; der Alt aber wiederholt ihn eine Oktave höher in der rechten Bewegung. — Der zweistimmige Kanon dieser Art nicht nur, sondern jeder der andern Arten läßt sich auch, wenn er nach den Regeln der Paragraphen 243, 246 ꝛc. verfertigt wird, durch das Hinzufügen der Terzen oder Dezimen drei- oder vierstimmig machen. Da dieses aber in den angeführten Paragraphen hinlänglich gezeigt worden ist; so bedarf es wohl hier keiner besondern Beispiele.

# Achtes Kapitel.

## Vom vergrößerten und verkleinerten Kanon.

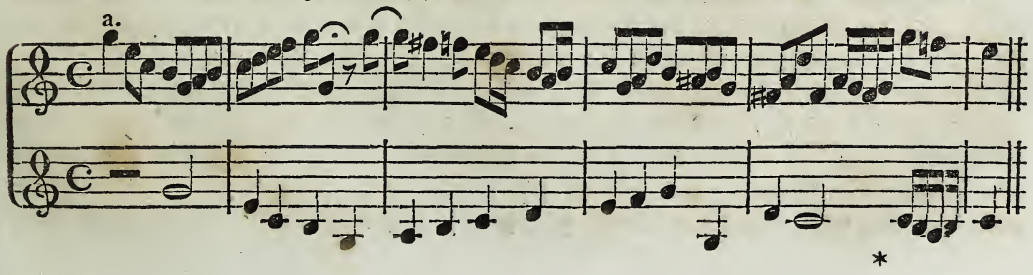
### a) Vom vergrößerten Kanon.

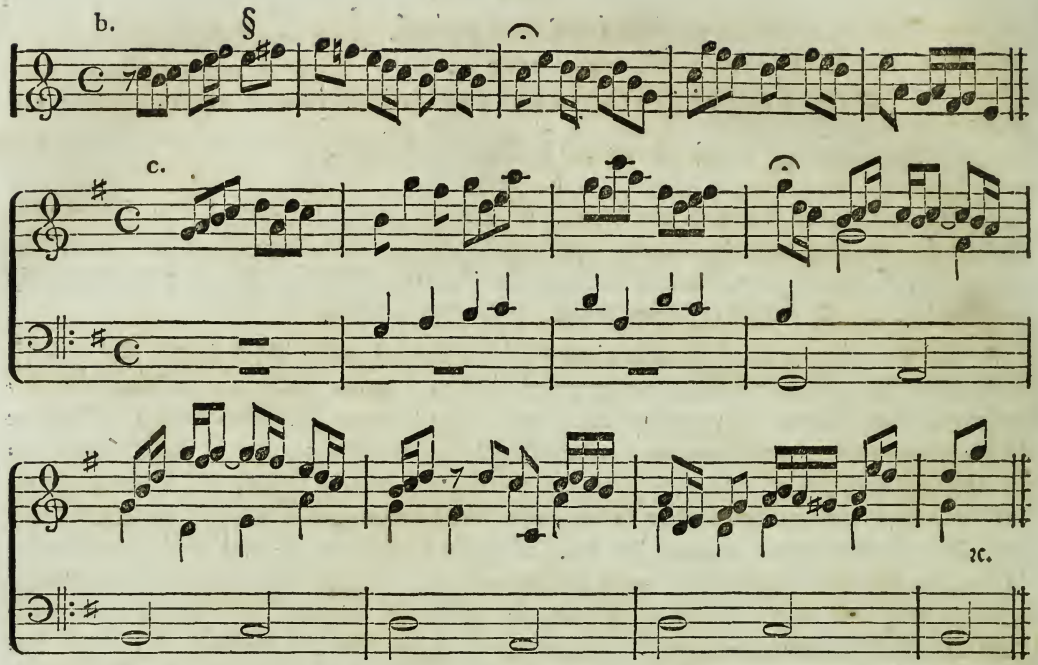
§. 305.

Ein vergrößerter Kanon ist ein solcher, in welchem immer die nachfolgende Stimme den Gesang der vorhergehenden in längern, und zwar meist in noch einmal so langen Noten wiederholt, d. h. brächte z. B. die erste Stimme den Gesang in Achteln, so würde ihn die zweite in Vierteln, und die dritte in Halben-Noten nachzubringen haben.

Bei der Bildung eines zweistimmigen endlichen Kanons dieser Art hat man auf nachfolgende Weise zu verfahren: Man schreibt einige nicht zu langsam fortschreitende Töne vom Gesange der ersten Stimme hin; welche man darauf in vergrößerten Noten von der zweiten Stimme in der geraden oder Gegenbewegung, im Einklange, in der Oktave, oder in irgend einem Intervalle wiederholen läßt. Nun setzt man den Gesang der ersten Stimme, als Kontrapunkt der zweiten, fort; welcher dann wieder in die zweite übergetragen, und damit so lange fortgefahren wird, bis der Kanon zu Ende sein soll. Das Ende desselben — wo nämlich der Kanon in der Vergrößerung aufhören soll — bestimmt man durch das im vorhergehenden Paragraphen schon angeführte Zeichen, 𝄐, welches über die letzte, den Gesang des Kanons vorführende Note der ersten Stimme gesetzt wird. Der weiter fortgesetzte Gesang derselben ist blos ein Zusatz, und dient zur Begleitung der zweiten Stimme. Wenn nun diese auch einen Zusatz hat, so muß der Kanon auf zwei Liniensysteme geschrieben werden, wie unten bei a; hat sie aber keinen, so kann man, wie bei b, den Kanon auf Ein Liniensystem schreiben, und ihr Eintreten durch das bekannte Zeichen bestimmen.

Bei der Bildung eines dreistimmigen endlichen Kanons dieser Art hingegen, muß der Theil des Gesanges der ersten Stimme, welcher in vergrößerten Noten in die zweite gesetzt war, nun auch erst in die dritte, und zwar in doppelt vergrößerten Noten, gesetzt, und immer so fortgefahren werden, bis der Kanon zu Ende ist, wie bei c. Z. B.



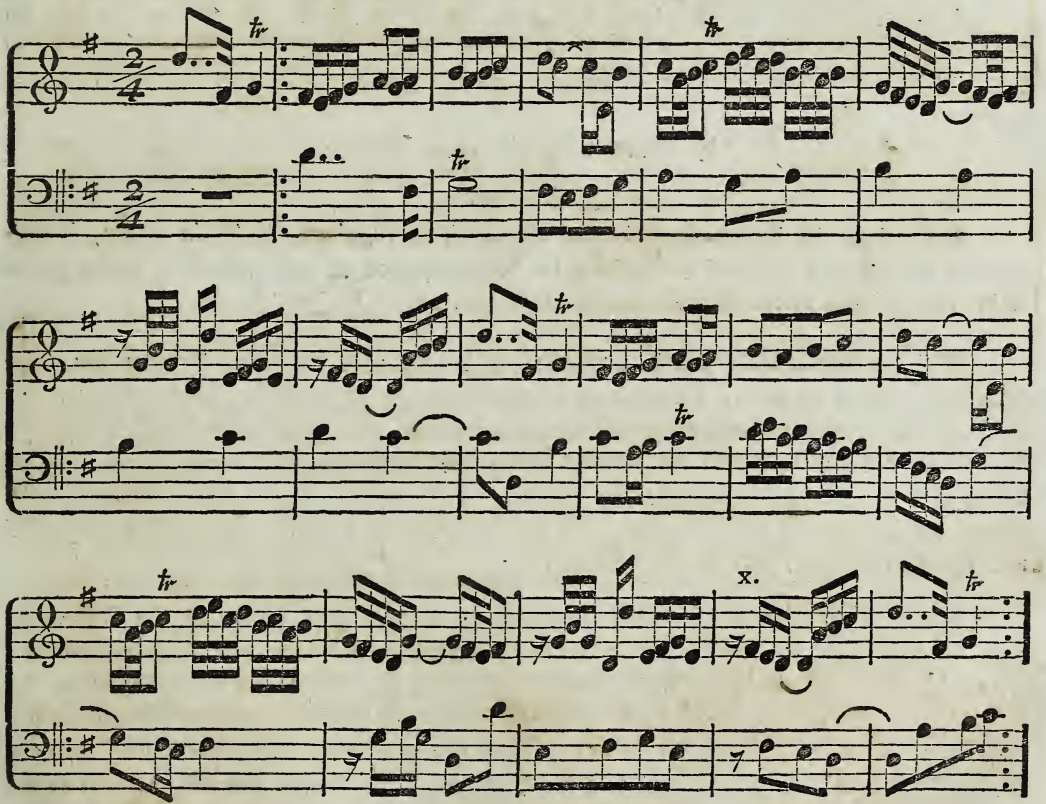



Anmerk. Das 2c. konnte, der Raumersparniß wegen, wohl mit Recht gesetzt werden; indem von hier an, wo es steht, die Unterstimme den kanonischen Gesang nur noch allein vorzutragen hat; zu welchem jetzt gewiß ein Jeder zwei freie kontrapunktische Stimmen zu bilden vermögend sein wird.

Die unendlichen Kanon's dieser Art werden gewöhnlich nur zweistimmig gesetzt. Bei der Bildung derselben hat man aber wohl am besten — weil hier die erste Stimme keinen Zusatz bekommt, sondern ihren Gesang zweimal vorträgt, während die zweite denselben nur Einmal gibt — auf folgendeWeise zu verfahren:

Man macht — wenn z. B. der Kanon sechzehn Takte lang werden soll — sechzehn Taktstriche, und schreibt den Anfang des Gesanges in den ersten und neunten Takt; darauf setzt man diesen Theil in vergrößerten Noten in die zweite Stimme. Nun fährt man mit der Bildung des Gesanges der ersten Stimme weiter fort, und schreibt ihn wieder doppelt hin; wobei jedoch nothwendig die Folge desselben nicht nur wohl überdacht, sondern auch mancher Versuch angestellt werden muß: damit dieser Gesang bei der Vergrößerung auf der zweiten Hälfte mit der andern Stimme auch harmonire und mit ihr zugleich auch einen richtigen zweistimmigen kontrapunktischen Satz bilde. Soll aber Dieses geschehen, so muß man die Fortsetzung des Gesanges

der ersten Stimme, sobald sie bei der Vergrößerung den Kontrapunkt vom Hauptsatze des wiederholenden Kanons bildet — wie z. B. hier im neunten Takte — erst in vergrößerten Noten diesem unterlegen, und untersuchen: ob die Töne desselben nicht nur mit diesem, sondern auch mit den verlängerten Noten harmoniren? Bilden sie — die Töne des fortgesetzten Gesanges — mit beiden einen richtigen Satz, so schreibt man sie nun in dem Zeitmaße der einfachen Bewegung, so wie auch in der Vergrößerung hin; welches hier im neunten, und in der zweiten Hälfte des vierten und zwölften Taktes geschah. Darauf fährt man immer wieder so, wie oben gezeigt, mit der Fortsetzung des Gesanges bis zum Schlusse des Kanons fort. Z. B.




Anmerk. 1. Um fehlerhafte Oktavenfortschreitungen zu vermeiden, muß man da, wo die Vergrößerung mit der Note der gewöhnlichen Bewegung zusammentrifft, entweder eine kurze Pause anwenden, wie hier bei x, oder man muß dieselbe Note beibehalten.

Anmerk. 2. Es scheint beim ersten Anblick, als wenn aus einem vergrößerten Kanon insofern sehr leicht ein verkleinerter gemacht werden könnte: wenn man die Stimme mit den vergrößerten Noten früher eintreten, und die mit den verkleinerten später nachfolgen ließe. Dies läßt sich wohl bei einem kurzen, und in langsamen Noten fortschreitenden vergrößerten Kanon thun, wie z. B. in dem ersten der nachfolgenden, wenn dieser nämlich nicht als ein verkürzter, sondern als ein verlängerter behandelt worden wäre: weil in einem solchen die erste Stimme den ganzen kanonischen Gesang früher endigt, als die nachfolgende. Wenn aber ein vergrößerter Kanon, wie dieser hier, von irgend einiger Länge ist, so kann es nicht geschehen; indem diejenige Stimme, welche den Kanon verlängert gibt — und wenn sie auch einen großen Vorsprung zum Voraus hätte — vor dem Schlusse, wie hier bei x, die Töne später hören lassen würde, als die andere; welches doch keineswegs geschehen darf: denn wenn der Gesang irgend einer Stimme von einer andern wiederholt werden soll, so muß er nothwendig auch erst gehört oder vorgetragen worden sein; außerdem ist keine Wiederholung möglich.

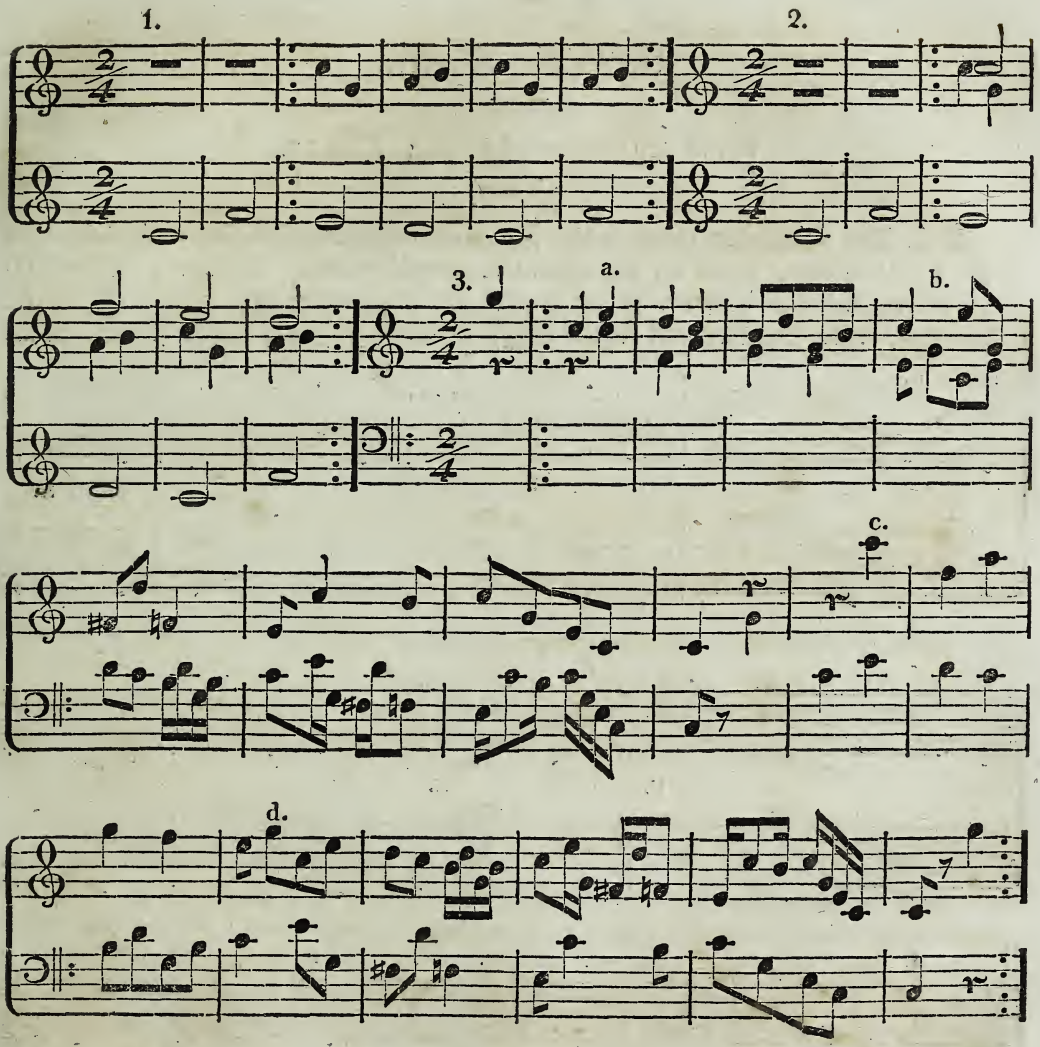
## b) Vom verkleinerten Kanon.

### §. 306.

Ein verkleinerter Kanon ist gerade das Gegentheil vom vorigen, d. h. ein solcher, in welchem die nachfolgende Stimme den Gesang der vorhergehenden in noch einmal so kurzen Noten in der geraden oder in der Gegenbewegung wiederholt.

Soll ein Kanon dieser Art kurz werden, so braucht man der ersten Stimme nur einige Töne zum Voraus zu geben, die alsdann die nächstfolgende in schnellern Noten vorträgt, wie z. B. in dem ersten und zweiten der nachstehenden Kanon's. — Im ersten bringt nämlich die Oberstimme den Gesang der untern verkürzt in der Gegenbewegung nach; im zweiten hingegen bringt nicht nur die Mittelstimme den Gesang der untern verkürzt in der Gegenbewegung nach, sondern die Oberstimme trägt ihn auch, mit dem Einsetzen der mittlern, in derselben Bewegung und Notengeltung vor, wie die Unterstimme. —

Soll aber ein verkleinerter Kanon lang werden: so läßt man gewöhnlich den Gesang der ersten Stimme von der zweiten erst in derselben Notengeltung, dann verkleinert nachbringen, wie es im dritten der hier aufgeführten Kanon's geschehen ist. In diesem bringt nämlich, bei a, die zweite Stimme den Gesang der ersten, bis zu b, erst in der Unterquinte in derselben Notengeltung, dann aber eine Oktave tiefer verkleinert nach; welches auch bei c und d geschehen ist, nur mit dem Unterschiede: daß hier die Oberstimme den Gesang der untern, erst in der Undezime, und dann in der Oktave, oder überhaupt im Kontrapunkt der Oktave wiedergibt. Z. B.

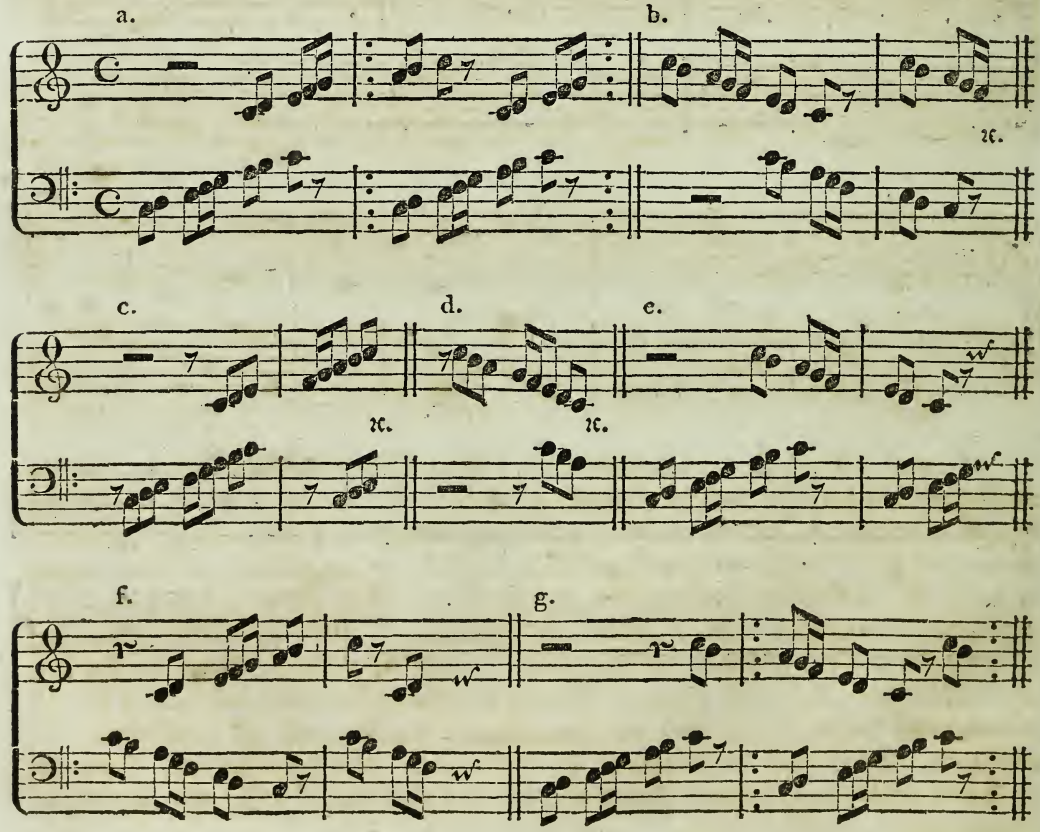

1.
2.
3.
a.
b.
c.
d.

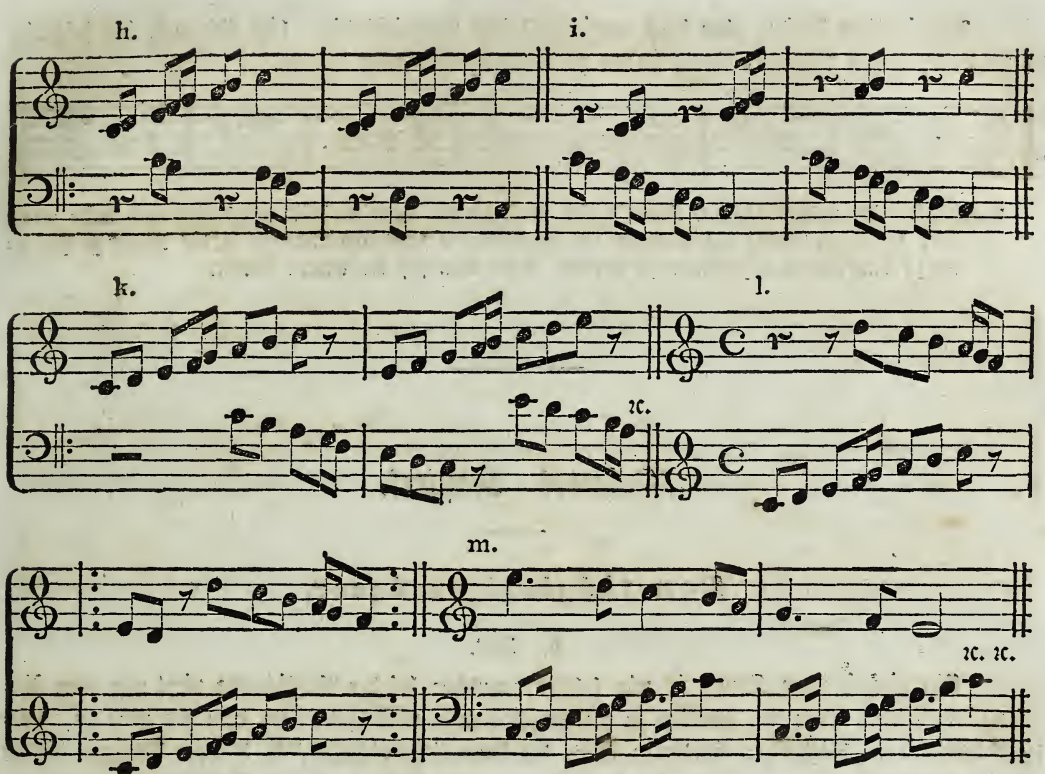
# Neuntes Kapitel.

## Vom polymorphischen Kanon.

§. 307.

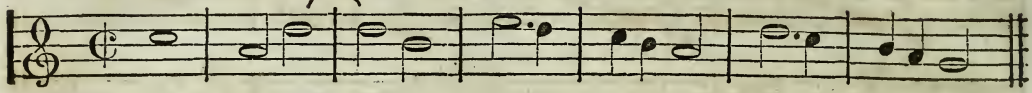
Es ist schon weiter oben gesagt worden, daß ein polymorphischer Kanon ein solcher sei, der sich auf verschiedene, ja oft auf sehr vielerlei Arten auflösen lasse. So kann z. B. die Auflösung des nachstehenden nicht nur in der geraden und Gegenbewegung, sondern auch in der rückgängigen, in der unterbrochenen Nachahmung, in der Vergrößerung ꝛc. statt finden. Z. B.






Bemerk. Die Stimmen des Kanons von a sind bei b in der Gegenbewegung, und bei c und d mit dem schlechten Taktgliede beginnend, aufgeführt. Bei e, f und g schreitet eine Stimme in der rechten, und die andere in der Gegenbewegung fort; doch aber mit dem Unterschiede: daß bei f die zweite um ein Viertel früher, und bei g um eben so viel später einsetzt, als bei e. Die Unterstimme von h, so wie die Oberstimme von i, geben den Kanon in der unterbrochenen Nachahmung. Bei k würden die Stimmen — wenn man diesen Kanon auf gleiche Weise, wie hier geschehen, fortsetzen wollte — den ersten Gesang immer um eine Terz höher nachbringen. Bei l gibt die zweite Stimme den Gesang der ersten nicht nur in der Gegenbewegung: sondern sie setzt auch mit einem andern Taktgliede, und mit einem andern Intervalle ein. Bei m trägt die Oberstimme den Gesang der untern vergrößert vor. Außer diesen so eben gegebenen Auflösungen können noch sehr viele statt finden; welche aber, der Raumersparniß wegen, ausfallen mögen.

Auf ähnliche Weise, oder doch wenigstens sehr mannichfaltig, läßt sich auch der folgende behandeln; dessen Lösungen einem Jeden zur Uebung überlassen bleiben.



Anmerk. Die polymorphischen Kanon's sind übrigens mit ihren verschiedenen Auflösungen mehr geeignet, die Verbindungen und mitunter fast unglaublichen Mannichfaltigkeiten in der Musik zu zeigen: als zu dem Zwecke angewendet zu werden, wozu man sich der andern bedient.

## Zehntes Kapitel.

### Vom rückgängigen Kanon.

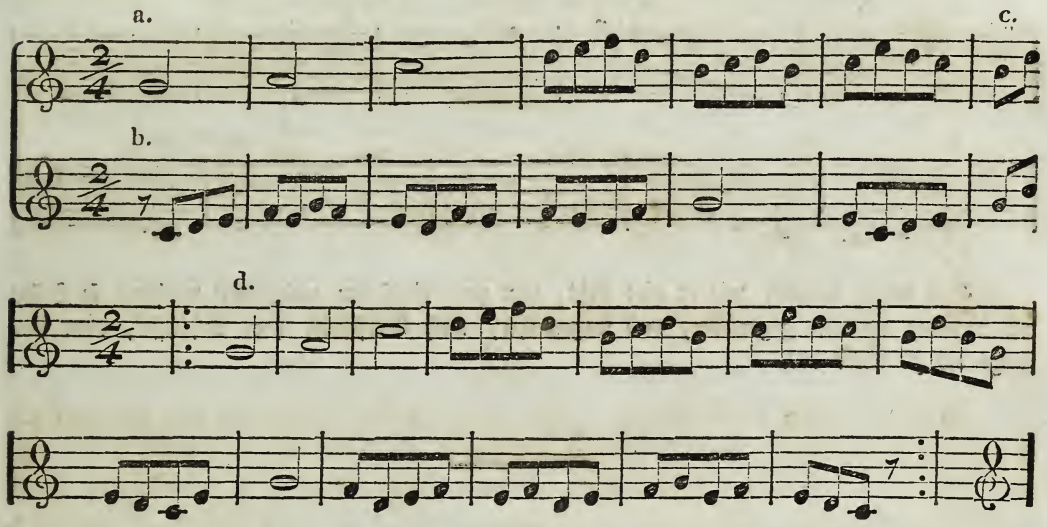
§. 308.

Ein rückgängiger Kanon ist ein solcher, welcher bei der Ausführung nicht nur vom Anfange nach dem Ende zu, sondern zu gleicher Zeit auch vom Ende nach dem Anfange zu, vorgetragen wird. Diejenigen Stimmen aber, die ihn wie gewöhnlich, d. h. vom Anfange bis zu Ende ausgeübt haben, müssen ihn darauf nun vom Ende nach dem Anfange zu vortragen, und dann immer wieder so, wie mit der Ausführung begonnen wurde, fortfahren, bis der Schluß erfolgen soll; die Stimmen hingegen, welche ihn rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu, ausgeführt haben, müssen ihn darauf wieder wie gewöhnlich, dann wieder rückwärts, und immerfort so vortragen, bis geschlossen werden soll.

Die rückgängigen Kanon's können aber ebenfalls, so wie die andern, zwei-, drei- oder vierstimmig sein; sie können in der geraden, oder in der Gegenbewegung vorkommen; sie können einfach oder doppelt sein ꝛc.

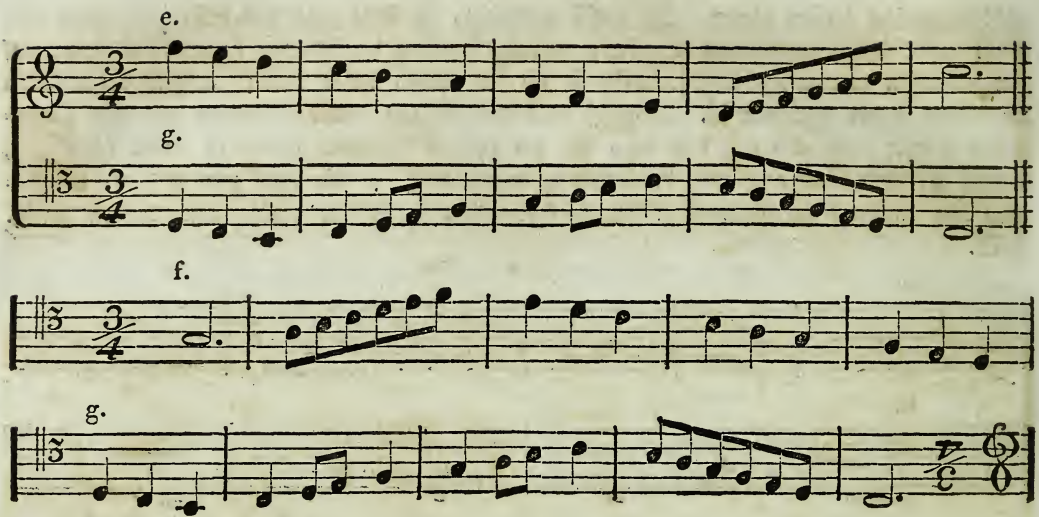
Der einfache rückgängige Kanon ist gewöhnlich nur zweistimmig, und wird auf folgende Weise verfertigt: Man bildet — wenn z. B. der Kanon 12 bis 14 Takte lang werden soll — einen Gesang von etwa der Hälfte der Länge, wie unten bei a, und kontrapunktirt denselben, wie bei b; wobei jedoch zugleich auch die Regeln, welche §. 265 ꝛc. aufgestellt sind,

nicht unbeachtet bleiben dürfen. Ist dieses geschehen, so sucht man nun beiden Stimmen eine solche melodische Fortschreitung zu geben, vermöge welcher die Melodie der einen Stimme auf eine natürliche und ungezwungene Weise in die der andern treten kann; welches bei c durch die beiden Achtel geschehen ist. Darauf wird der Gesang beider Stimmen auf Ein Liniensystem gesetzt; doch aber so, daß man den der zweiten Stimme rückwärts lesend hinschreibt, wie bei d, und dann auch noch die Wiederholungszeichen, so wie auch zum Schlusse des Kanons den rücklings gekehrten Schlüssel beifügt. Und so ist der rückgängige Kanon fertig. Z. B.




Der rückgängige Kanon kann aber auch in der Gegenbewegung fortschreiten. Bei der Bildung dieser Art Kanon's — wo übrigens eben so zu verfahren ist, wie bei dem vorhergehenden — wird man aber vorzüglich noch die in den Paragraphen 261 ꝛc. aufgestellten Regeln genau zu beachten, und bei der Umkehrung, hinsichtlich ihres Einsetzens, wohl am besten die zweite Art, Seite 67 dieses Bandes, wo nämlich die Prime zur Quinte, die Sekunde zur Quarte wird ꝛc. anzuwenden haben. Ist man mit der Bildung desselben fertig, wie z. B. unten bei e: so wird nun die Oberstimme rückwärts, und zwar in der Gegenbewegung, wie bei f — dann die Unterstimme so, wie sie bei der Bildung des Kanons zu stehen kam, wie bei g — auf Ein Liniensystem hingeschrieben, und der umgekehrte Schlüssel, der sich zur Gegenbewegung eignet, mit angegeben; welches Letztere hier dadurch geschehen konnte, daß die Schlüssel mit einander vertauscht wurden. Z. B.

*



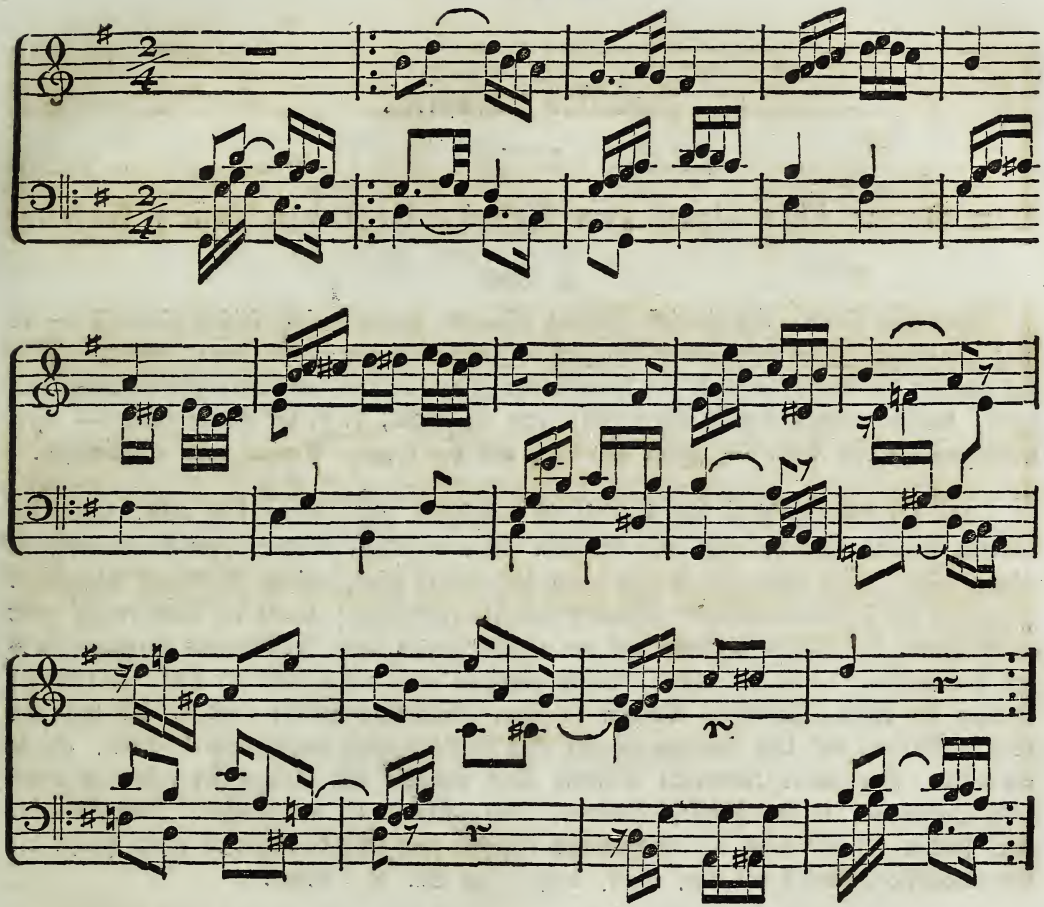

Soll dieser Kanon, wie er hier steht, von zwei Personen ausgeführt werden: so stellen sich dieselben einander gegenüber, und tragen ihn, nach Vorschrift ihrer Schlüssel, vom Anfange bis zu Ende vor.

## Elftes Kapitel.

### Vom Kanon mit einer Begleitungsstimme.

§. 309.

So wie man nach §. 256 ꝛc., den dreidoppelten Kontrapunkt ꝛc., durch das Hinzusetzen einer höhern oder tiefern Nebenstimme vierstimmig machen kann: eben so können auch zwei-, drei- oder vierstimmige Kanon's verfertigt werden, welchen man eine solche — höhere oder tiefere — Nebenstimme beigiebt. Bei der Bildung derselben hat man übrigens ganz so zu verfahren, wie §. 300 ꝛc. gezeigt worden. Z. B.



Anmerk. Dieser Kanon ist hier als ein unendlicher aufgestellt; er konnte jedoch eben so gut auch weiter fortgesetzt, in einen endlichen umgeschaffen, und so nach Belieben eine ganze, oder mehrere Seiten lang werden. Kurze Kanon's überhaupt, vorzüglich aber von dieser Art, von vielleicht nur zwei, drei oder vier Takten, würden durch das öftere Wiederholen einer und derselben Baßstimme ꝛc., wegen ihrer Einförmigkeit, sehr langweilen.

# Zwölftes Kapitel.

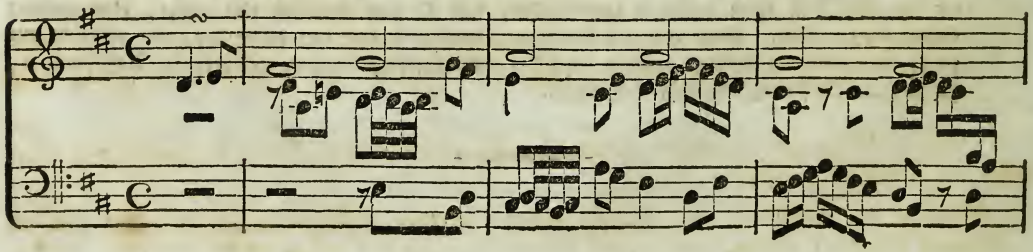
## Vom Kanon über einen zum Grunde liegenden festen Gesang.

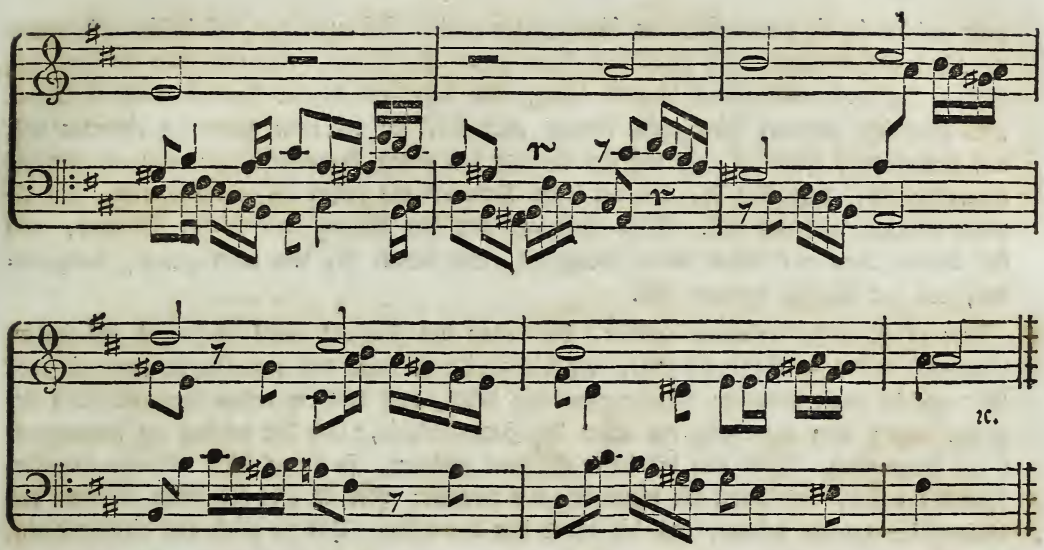
§. 310.

Der zum Grunde liegende feste Gesang (Cantus firmus) eines solchen Kanon's — er mag eine Choralmelodie oder eine andere sein — kann nicht nur in die Ober-, sondern eben so gut auch in die Mittel- oder in die Unterstimme gelegt werden; er kann entweder allein einsetzen, und der Kanon sogleich nachfolgen; oder umgekehrt, d. h. der Kanon kann — vielleicht zwei bis vier Takte — früher eintreten, und der Cantus firmus dann erst einsetzen.

Bei der Bildung dieser Art Kanon's ist vorzüglich zu beachten: daß man, sobald der Cantus firmus eintritt, nicht nur die erste Note desselben, sondern eben so gut auch die nächstfolgende, und wenn der Kanon unter diese gelegt wird, wieder die darauf folgende ꝛc. hinsichtlich der beiden kanonischen Stimmen genau berücksichtige; damit die Töne der zu zweit nachfolgenden kanonischen Stimme auf der nächstfolgenden Note des Cantus firmus eben so gut harmoniren, als die der ersten. Gesetzt aber, es wäre dieses nicht der Fall: so muß der Gesang der ersten kanonischen Stimme so lange abzuändern gesucht werden, bis er in der zweiten Stimme auf dem Cantus firmus eben so richtig und wohllautend erscheint, als in der ersten. Die zweite kanonische Stimme kann übrigens den Gesang der ersten in einem jeden Intervalle, in der Prime, Sekunde, Terz, Quarte ꝛc. nachbringen. Zum Beispiele eines solchen Kanons mag der nachstehende mit der zum Grunde liegenden ersten Hälfte der Choralmelodie „Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt' ꝛc." dienen.

Canon in Septima inferiori.






Anmerk. Auch diese Art Kanon's können so gebildet werden, daß man ihnen eine Nebenstimme beigibt.

## Dreizehntes Kapitel.

### Vom Doppelkanon.

§. 311.

Ein Doppelkanon ist, wie schon weiter oben gesagt, ein solcher: in welchem zwei oder mehrere durch die Melodie sich von einander wohl unterscheidende Hauptsätze vorkommen; die immer wieder von Einer oder von zweien Stimmen in irgend einem Intervalle, und zwar in der geraden oder in der Gegenbewegung wiederholt werden. Er kann ebenfalls endlich oder unendlich sein.

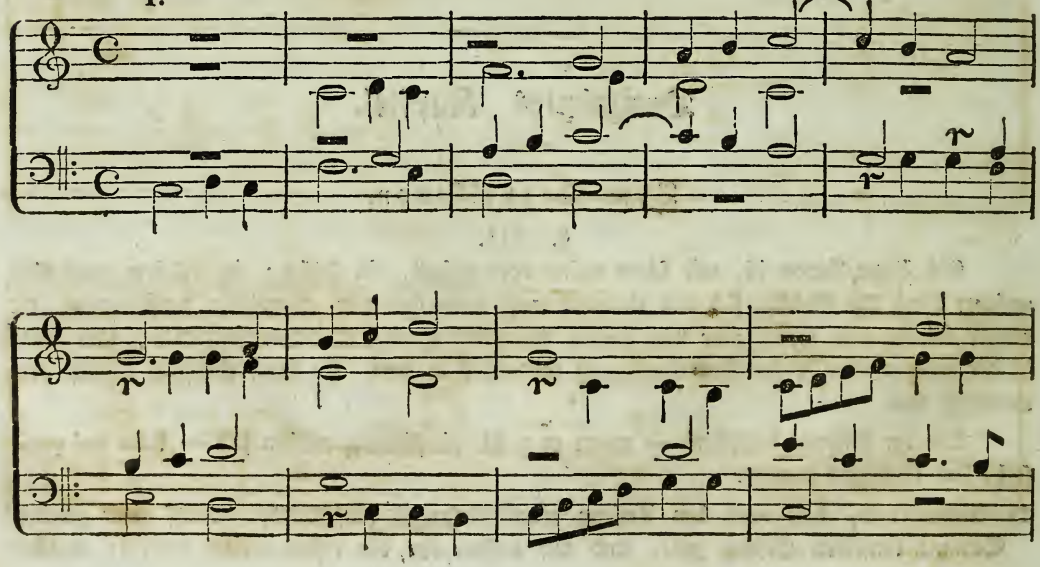
Bei der Bildung desselben — wenn er z. B. vierstimmig werden soll — kann auf zweifache Art verfahren werden.

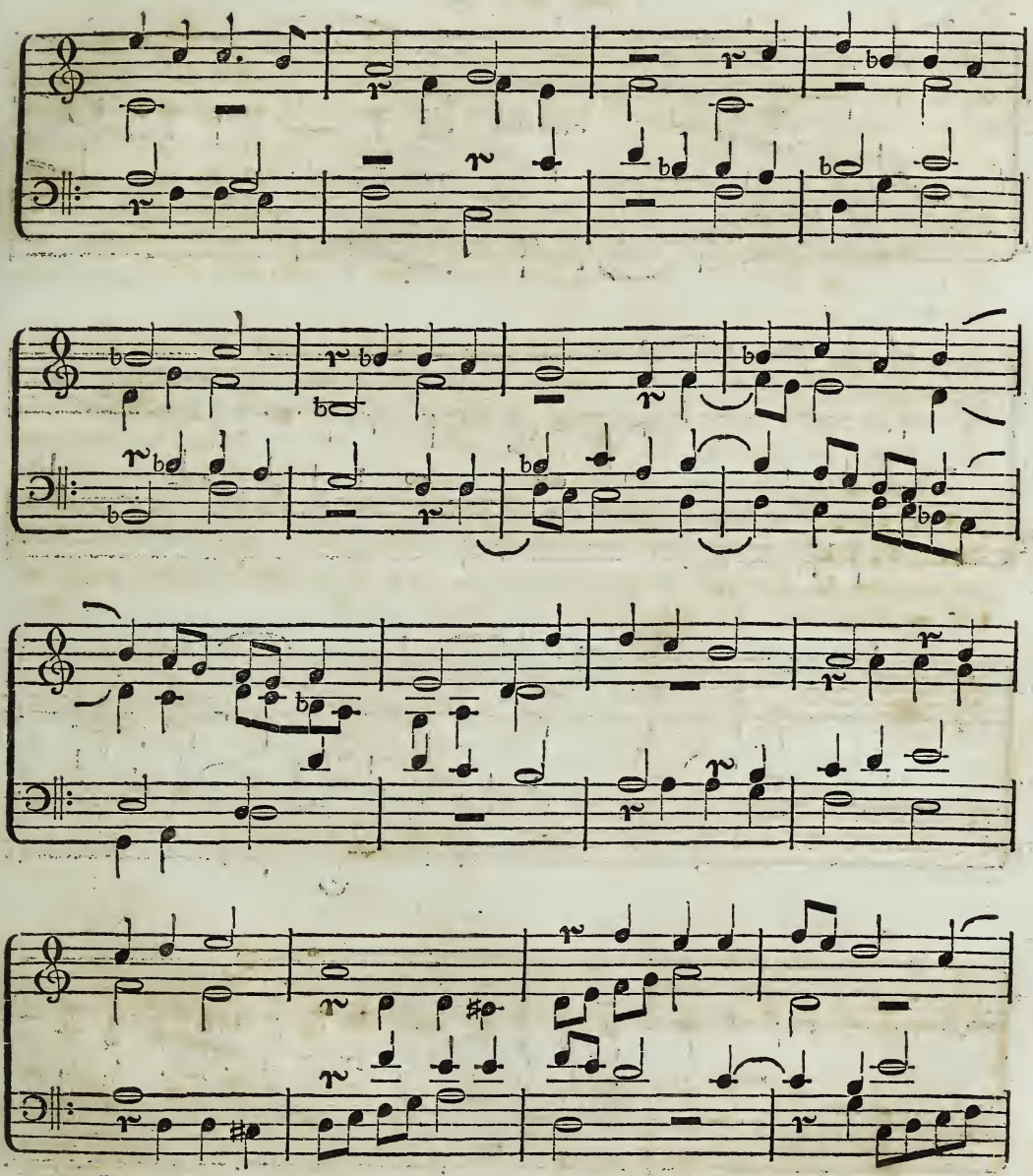
1) Entweder so, daß man den Anfang eines Gesanges hinschreibt; darauf einer zweiten Stimme denselben Gesang gibt, und auf diesem den der ersten weiter fortsetzt; welcher

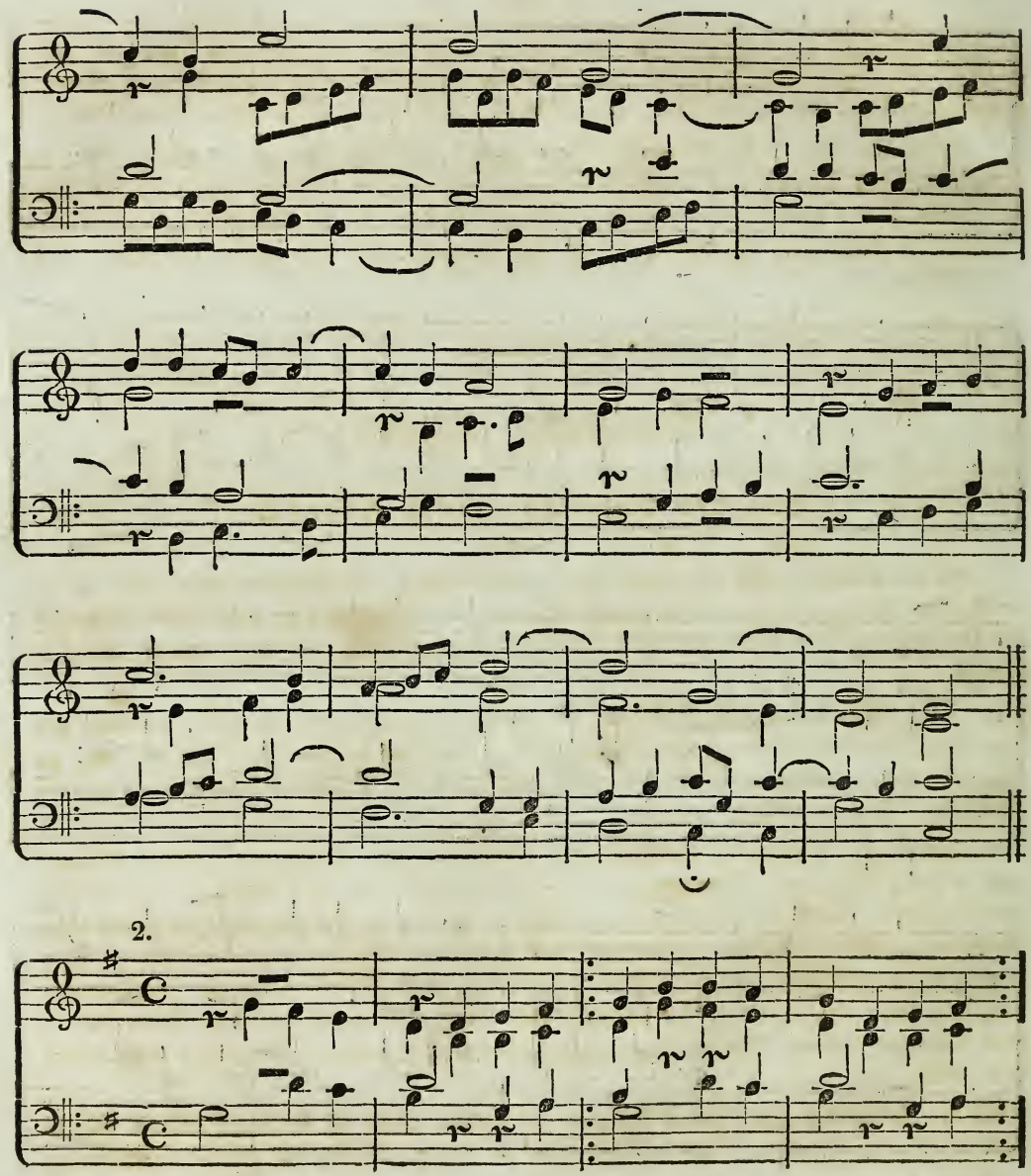
dann wieder in die zweite Stimme übergetragen wird. Ist man nun bis dahin gekommen, wo die dritte Stimme, und zwar mit einem neuen Hauptsatze, eintreten soll: so kann der Anfang desselben entweder erst hingeschrieben, und dann der Kanon der beiden ersten Stimmen fortgesetzt werden; oder diese können auch da, wo der neue Hauptsatz eintreten soll, den Kanon noch fortsetzen, so daß der Anfang des neuen Hauptsatzes hier erst als Gegenthema gebildet, und eben so, wie bei jenen Kanon's bis dahin fortgefahren wird, wo die vierte Stimme eintreten soll. Diese bekommt nun den Gesang der dritten Stimme, und der Kanon wird auf diesem weiter fortgesetzt, und immer so, wie oben gesagt, fortgefahren, bis der Schluß erfolgen soll.

2) Oder es kann so verfahren werden, daß man den Anfang eines Gesanges bis dahin, oder noch weiter zu Papiere bringt, wo die zweite Stimme mit dem Gegenthema einsetzen soll; welche dann entweder die Hauptmelodie führt, und von der ersten kontrapunktisch begleitet wird; oder man gibt der ersten die Hauptmelodie, und der zweiten die kontrapunktische Begleitung. Soll nun die dritte Stimme einsetzen, so bringt diese entweder den Gesang der ersten, und dann die vierte den der zweiten; oder es gibt die dritte Stimme den Gesang der zweiten wieder, und die vierte den der ersten. Und so wird auf dieselbe Weise, wie oben — die Stimmen mögen in die gerade, oder in die Gegenbewegung gesetzt werden — fortgefahren, bis zum Schlusse des Kanons. Z. B.

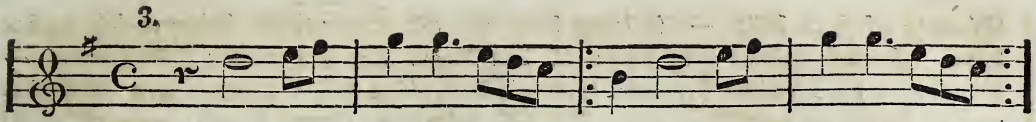
1.






2.

3.



Bemerk. Im ersten Doppelkanon bringt der Alt den Gesang des Basses, und der Sopran den des Tenores eine Oktave höher nach; im zweiten hingegen wiederholt der Tenor den Hauptsatz des Basses, und der Sopran den des Altes in der Gegenbewegung. Diesem Doppelkanon kann auch der Gesang bei 3, als Nebenstimme, und zwar als obere, beigegeben werden.

## Vierzehntes Kapitel.

### Von der Auflösung eines Kanons.

§. 312.

Da die Kanon's, wie wir weiter oben gesehen haben, so verschiedenartig sind: so hat man bei der Auflösung eines verschlossenen Kanons — und wenn er auch ohne Schlüssel, ohne Vorzeichnung und ohne Taktart zur Lösung gegeben wäre — auf folgende Weise zu verfahren.

1) Man untersucht den Gesang desselben, in welche Tonart er wohl zu stehen kommen und am wohllautendsten werden mögte. Dabei findet man nun nicht nur den Schlüssel und die Vorzeichnung: sondern es dürfte sich wohl auch zugleich die Taktart dem Gefühle deutlich darstellen. Darauf versucht man nun

2) mit einem jeden Intervalle, Takttheile und Taktgliede, den Gesang der zweiten Stimme, erst in der gewöhnlichen Bewegung, und — kann diese nicht statt finden — in der Gegenbewegung, in der rückgängigen ꝛc. zu finden; so daß er den der ersten in irgend einer Bewegung richtig nachahme. Harmonirt nun die zweite Stimme gegen die erste, so wird man beim Ueberblicken des aufzulösenden Kanons sehr leicht finden: ob er ein zweistimmiger sein soll, oder ob — wegen der vielleicht noch darin vorkommenden leeren Intervalle — noch eine oder mehrere Stimmen dazu aufgefunden werden müssen. In diesem Falle würde man nun

3) mit der Aufsuchung einer dritten Stimme auf dieselbe Weise zu verfahren haben, wie so eben bei 2 gesagt worden. Und so fährt man — wenn nämlich der Kanon noch mehrere

*

Stimmen erfordern sollte — so lange fort, bis alle erforderlichen Stimmen sich ergeben haben. Darauf versucht man noch: ob dem Kanon eine oder mehrere Nebenstimmen — die entweder für sich einen besondern Gesang bilden, oder mit den kanonischen Hauptstimmen in Terzen oder Dezimen fortschreiten — beigegeben werden können; und ob er bei der Wiederholung in höhern oder tiefern Intervallen einzutreten hat. — Läßt ein Kanon mehrere Arten von Auflösungen zu, so wissen wir, daß er ein polymorphischer ist; und hat man von diesem Eine Auflösung gefunden, und will die übrigen nicht aufsuchen, so kann man sich auch schon mit dieser begnügen. — Ob übrigens ein Kanon ein endlicher oder ein unendlicher sei, wird man sehr leicht aus dem Ganzen ersehen können.

Anmerk. Daß übrigens die Kanon's, die endlichen sowohl als die unendlichen, in der Tonkunst eine nicht unbedeutende Stelle einnehmen, und nicht so geradezu ganz verwerflich, oder auch nur zu vernachlässigen sind: wird dem Kenner gern einleuchten. Sie sind freilich diejenige Form, in welcher die Kunst der Berechnung am meisten hervor-, und Gefühl und Fantasie zurücktritt — und sie gleichen darin den künstlichern kleinern Formen der Poesie, Mahlerei ꝛc., die freilich am meisten zur Künstelei hinneigen und hinführen. Aber sie erheitern nicht nur die Jugend durch ihren Vortrag, gewähren auch sonst im fröhlichen Zirkel oft eine angenehme Unterhaltung, und befördern insbesondere Taktgefühl und sichern Vortrag: sondern sie wirken auch selbst mit großer Kraft in ernsten Tonstücken auf den Hörer — so wie sie dem Tondichter die schärfste Uebung seiner Denkkraft gewähren, und dadurch auch in der freien und galanten Schreibart ihn zu einer gehaltvollern Behandlung befähigen werden. Und so sind sie nicht nur gerechtfertigt, sondern gehören recht eigentlich unter die Studien des Mannes vom Fache — sie dienen der sogenannten formellen Bildung.

Ende des dritten Bandes.

L. C. Gebhardi's

# Generalbaßschule.

## Vierter Band

enthaltend:

1) Die jetzt gebräuchlichen Tonwerkzeuge — deren Umfang und Behandlung. 2) Die Instrumentirung. 3) Formenlehre der verschiedenen Musikstücke. 4) Sach- und Wortregister.

# Zehnter Theil.

## Von den jetzt gebräuchlichen Tonwerkzeugen.

### Einleitung.

§. 313.

Die Tonwerkzeuge, deren man sich zu Ausführung der Tondichtungen zu bedienen pflegt, sind natürliche und künstliche. Unter jenen versteht man die menschliche Stimme, und unter diesen die durch Kunst verfertigten musikalischen Instrumente. Den Umfang, so wie die Behandlung derselben, muß der Tondichter — um durch sie die dem Charakter seines zu bildenden Musikstücks angemessene und erforderliche Wirkung hervorzubringen — nicht nur genau kennen: sondern er müßte sich eigentlich auch die Fähigkeit erworben haben, sie etwas zu handhaben, wenigstens darauf die Tonleitern, oder die am häufigsten vorkommenden Töne — selbst vortragen zu können. Da es jedoch meistens den jungen Tondichtern, sich diese Kenntniß zu erwerben, theils an Gelegenheit, theils an Zeit fehlt: so sei Diesen das Nachfolgende, als das Nothwendigste hierüber, gewidmet.

## Erster Abschnitt.

### Von den natürlichen Tonwerkzeugen, oder von der menschlichen Stimme.

§. 314.

Nach §. 38. gibt es vier Hauptgattungen der menschlichen Stimme, nämlich: 1) Sopran oder Diskant, 2) Alt, 3) Tenor und 4) Baß.

Ihre Anwendung und Bedeutung ist eine doppelte: A) die geschichtliche, B) die natürliche.

A) Die geschichtliche Bedeutung bezieht sich auf die Entwickelung der Musik, die frühere Anwendung der Stimmwerkzeuge, und den Uebergang zu dem gegenwärtigen Gebrauche. Nach der ältern Beschaffenheit der Tonkunst, wo unsere Anwendung der Harmonie fehlte, wurde die Melodie, bei der Entfernung der Frauen von den öffentlichen Feierlichkeiten, der Männerstimme, und vorzugsweise dem Tenore anvertraut. Mit diesem bildeten nun lange Zeit die andern Stimmen ein Unisono, oder gingen wohl auch mitunter als lahme Begleiter nebenbei her. Als spätterhin aber — besonders bei Verbindung der Frauen- und Männerstimmen — eine zweite, dann eine dritte und vierte Stimme mit bestimmter Melodie dazu gedacht und geschaffen wurde, entwickelte sich freilich damit zugleich die Idee eines harmonischen Wechselverhältnisses unter ihnen, dessen Annehmlichkeit man bald wahrnahm und seine Gesetze herausfand. Doch konnte Dies nur allmählig geschehen; und in dieser Zwischenzeit der Entwickelung wurde entweder noch die Hauptmelodie — der Cantus firmus — in den Tenor gelegt, und ein zweiter, in schnellern Rhythmen fortschreitender und von jenem mithin verschiedener Gesang, der Oberstimme gegeben; oder auch blos eine höhere und tiefere Stimme über und unter dem Tenore liegend, die meistens in derselben, oder in einer noch langsamern Bewegung, wie dieser, fortschritten, hinzugefügt; wodurch dann auch die vier verschiedenen Stimmen ihre eigentlichen Namen erhielten. Diejenige Stimme nämlich, welche den Hauptgesang führte, mußte eigentlich sowohl hinsichtlich ihres Fortschreitens, als auch ihres Tones, den ganzen Gesang halten; und daher erhielt sie den Namen Tenor, vom lateinischen tenere, fest halten. Diejenige Stimme aber — die Obere — welche einen Gegengesang, oder — was ganz gleich ist — einen verschiedenen, von dem Hauptgesange getrennten, für sich bestehenden, oder mit dem Cantus firmus einen doppelten Gesang bildete, wurde Diskant [169]) genannt, vom griechischen δὶς, doppelt, getrennt, verschieden — und vom lateinischen cantus, der Gesang. Die Stimme nun, welche, ohne Hauptgesang zu werden, außer den Tenor und mithin höher als derselbe gesetzt, und auf diese Weise zugleich

---

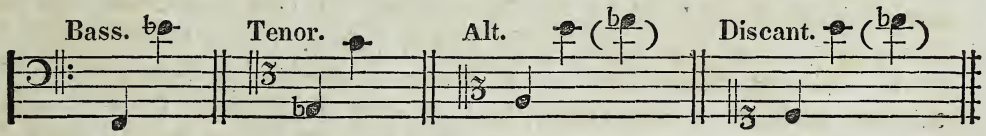
[169]) Diskant wäre also eine Stimme, die gegen eine andere, gewöhnlich in schnellerer Bewegung, als die unter ihr liegende tiefere, einen Gesang führt. Als solche kann sie Tenor gegen den Baß, oder Alt gegen den Tenor oder gegen den Baß sein. Da jedoch die oberste Stimme, der Sopran, gewöhnlich gegen die tiefern, in langsamern Rhythmen sich bewegenden Stimmen den Gesang bildet: so hat man den Sopran vorzugsweise auch Diskant genannt.

später die höhere Mittelstimme wurde, bekam den Namen Alt, vom lateinischen altus, hoch; diejenige hingegen, welche unter den Tenor zu stehen kam, und mithin die tiefste von allen war, erhielt den Namen Baß, vom italienischen basso, tief.

B) Durch die allgemeine Anwendung der Harmonie zu jeder Musik aber — wo man daher auch diejenigen Melodien verschmäht, die keine regelrechte harmonische Begleitung erlauben — ist jene Bedeutung geändert worden, und die natürliche, d. h. die auf die Natur der vollendeten melodisch-harmonischen Tonkunst sich nothwendig gründende Anwendung und Bedeutung entstanden.

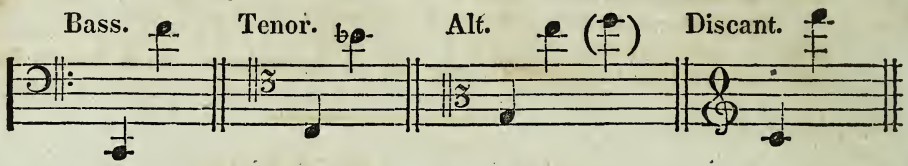
In dieser unsrer jetzigen Ansicht hat an sich a) keine Stimme eigentlich ein größeres Recht an Beweglichkeit und Schnelligkeit; b) keine entbehrt des Rechtes auf Melodie; c) nur wegen der äußern Freiheit haben die beiden äußern Stimmen im Allgemeinen nach außen hin eine größere Leichtigkeit der Bewegung; indeß die innern so zu sagen eingeengt sind; d) die allgemeine Anwendung der höhern Stimme macht sie zum natürlichen Träger der Melodie. Daher ist nun Sopran und Diskant gleich bedeutend — der Alt ist nicht mehr Oberstimme des Cantus firmus — der Tenor nicht mehr Tonhalter — und der Baß ein Harmonien-Begründer und Halter.

Da nun aber die Sänger dieser vier Hauptstimmen, hinsichtlich der Höhe oder Tiefe ihrer Stimmen, einen sehr verschiedenen Tonumfang haben: so wird es gut sein, wenn man im Chorgesange, in Motetten, Chören ꝛc., über folgende Grenzen nicht hinausschreitet. Z. B.




Würden im Chorgesange diese Gränzen überschritten, so möchten wohl die tiefern Töne brummend und der Text undeutlich, so wie die höhern, vielleicht durchs Falset (durch die Fistel) vorgetragenen, sehr ungleichmäßig und unnatürlich erscheinen. Ja selbst die äußern, hier begränzten Töne einer jeden Stimme dürfen, wie schon bei der Singfuge gesagt, nicht öfters angewendet, und dann, wenn Dies geschieht, nur wenig Sylben darauf angebracht werden; indem Dies theils den Sänger an der bequemen Aussprache des Textes hindert, theils ihn auch zu sehr ermüdet, wodurch der Vortrag gewiß an Kraft und Schönheit verlieren muß, wogegen die Mitteltöne — auch Brusttöne genannt, weil sie mit der vollen Bruststimme vorgetragen werden können — einen gleichmäßigen bessern Vortrag erlauben, besonders auch für härtere Consonanten und Sylben. Von den Vokalen taugen für die höchsten Töne nur die höhern, å, é, i; für die tiefsten nur die tiefen u, û, o, ô, höchstens a.

Bei der Bildung der Sologesänge aber, vorzüglich wenn sie von einiger Ausdehnung sind, kann man einen größern Umfang der Stimmen benutzen, und — wenn man besonders für Sänger oder Sängerinnen schreibt, deren Stimmen einen ungewöhnlichen Tonumfang haben — wohl nachstehende Gränzen annehmen:




Doch ist hier eben so, wie im Chorgesange, zu berücksichtigen: daß man dann bei den äußersten Tönen die geeigneten Vokale, und nicht viele Sylben zur Aussprache anwende.

Anmerk. 1. Man setzt auch wohl Sologesänge, die für die Eine Hauptstimme zu tief, und für die andere zu hoch sein würden. Diese sind für solche Sänger eingerichtet, die z. B. wegen der erforderlichen Höhe weder Tenor, noch wegen der Tiefe Baß singen können; deren Stimme sich also zwischen Tenor und Baß gestaltet, und die Bariton genannt wird (ital. baritono, und franz. basse taille, d. i. Tenorbaß). Und so haben die Neuern auch einen Diskant-Bariton, oder halben Sopran (mezzo soprano), so wie auch einen Baritenor.

Anmerk. 2. Weil in mehrstimmigen Gesangstücken, in welchem z. B. zwei Diskante, zwei Alte, zwei Tenore und zwei Bässe vorkommen, und mehr noch in solchen, die für gleiche Stimmen geschrieben sind, die höhern und tiefern Töne der oben angegebenen, für den Chorgesang bestimmten Gränzen öfterer benutzt werden müssen, als in denen, die man nur für die vier Hauptstimmen setzt: so ist es nöthig, sehr darauf zu sehen, daß alsdann, wenn der zweite Baß sehr tiefe Töne vorzutragen hat, und nicht stärker als die andern Stimmen besetzt ist, der erste nicht auch so tiefe Töne bekomme, welche jenen zu nahe liegen; indem, wegen der langsamern Schwingungen derselben, nur Undeutlichkeit entstehen und die Wirkung des Ganzen geschwächt würde.

Anmerk. Der Sopran oder Diskant, die höchste der 4 Singstimmen — welche nur Knaben und Frauenzimmer singen — eigentlich die weibliche Stimme, ist von dem Alte nicht sowohl in Hinsicht der Töne, als vielmehr durch die Art des Tones selbst, welcher schärfer, heller und feiner ist, als der des Altes, verschieden. Dem Diskant kommt gewöhnlich die Melodie zu; auch ist er der mannichfaltigsten Verzierungen und Läufer fähig: da von Natur die höhern Töne — vermöge des Verhältnisses ihrer Schwingungen — sich zu diesen mehr eignen, als die tiefern. Der Diskant ist mithin die Hauptpartie, auf deren Ausbildung der Tondichter vorzügliche Sorgfalt zu verwenden hat, wenn er die Empfindung rein und kräftig charakterisiren will. — Seine Notenbezeichnung schreibt man jetzt gewöhnlich in den für die höhern Töne bequemern Violinschlüssel.

Der Alt — die zweite der vier Hauptstimmen, von oben herab gezählt, die hohe oder erste Mittelstimme, welche ebenfalls nur Knaben und Frauenzimmer singen — zeichnet sich von dem Diskante durch seine Fülle, Stärke und Tiefe des Tones aus. Er macht gleichsam den Uebergang zu den Männerstimmen. Seine Notenbezeichnung schreibt man in den Altschlüssel.

Der Tenor, von den vier Hauptstimmen die tiefe oder zweite Mittelstimme — ist unter den beiden Stimmen, welche dem reifen Alter zukommen, die hohe männliche Stimme, die sich

durch ihren zarten und sanften, und doch wegen ihrer Höhe sehr durchdringenden Ton auszeichnet. Als Solostimme eignet sie sich daher vorzüglich zum Ausdruck der zarten und feinern Empfindungen des männlichen Charakters. Die Notenbezeichnung geschieht in seinem eigenthümlichen Schlüssel; in Solostücken aber, oder in solchen, die für 4 Männerstimmen geschrieben werden, bedient man sich statt desselben gewöhnlich des Violinschlüssels; wo jedoch aber — so wie beim Violoncell — die Noten um Eine Oktave tiefer vorgetragen werden, als ihre eigentliche Bedeutung ist.

Der Baß — die tiefste der vier Hauptstimmen, die Grundstimme, auf welcher die Akkorde ruhen — zeichnet sich durch seine Tiefe, Fülle, Kraft und Würde vor allen andern Stimmen sehr aus. Als Solostimme eignet er sich daher auch zu den Empfindungen von einem solchen Charakter.

# Zweiter Abschnitt.

## Von den künstlichen Tonwerkzeugen, oder von den musikalischen Instrumenten.

### Einleitung.

§. 315.

Musikalische Instrumente sind künstliche Tonwerkzeuge, welche zur Hervorbringung der Klänge und Töne angewendet werden, und die dem Tondichter zur Verwirklichung seiner Schöpfungen dienen.

Die Klänge und Töne werden aber hervorgebracht:

1) Wenn elastische Körper — die entweder schon an sich elastisch sind, oder elastisch gemacht werden — durch Anschlagen, Reiben oder Streichen in Schwingungen versetzt werden. Zu den Körpern, die schon an sich elastisch sind, gehören Metall- und Glasglocken, Stahl- und Holzstäbe ꝛc.; und zu denen, welche erst durch Ausdehnung elastisch gemacht werden, gehören Metall- und Darmsaiten, so wie auch Thierhäute. Mit Metallsaiten werden Flügel, Fortepiano's, Klaviere, Hackebreter ꝛc. bezogen; mit Darmsaiten hingegen die Streich- oder Geigeninstrumente, die Harfe, Guitarre ꝛc.; und mit Thierhäuten werden bespannt die Pauken, Trommeln, Tambourin's ꝛc.

2) Wenn Luft durch menschlichen Athem, oder durch Werkzeuge, die die Luft einathmen und wieder von sich geben, durch eine enge Oeffnung gepreßt wird. Diejenigen Werkzeuge, wo der Ton durch Luft des menschlichen Athems hervorgebracht wird, werden Blasinstrumente genannt; so wie die andern, bei welchen die mit Blasebälgen eingeathmete Luft durch eine enge Oeffnung gepreßt, und dadurch der Ton hervorgebracht wird, Orgeln ꝛc. genannt werden.

*

Die Blasinstrumente sind aber entweder solche, auf welchen die verschiedenen Töne blos durch die Modifikation der hineingeblasenen Luft hervorgebracht werden; oder es sind solche, auf welchen die Töne vermöge der an ihnen angebrachten, mit den Fingern bedeckten oder geöffneten Löcher, wegen der dadurch entstehenden Verlängerung oder Verkürzung des inwendigen Raumes derselben, bald höher, bald tiefer erscheinen. Da aber die erstern aus Blech von Messing oder Silber ꝛc. verfertigt sind: so werden sie gewöhnlich Blech- oder Metallinstrumente genannt; die andern, aus hartem Holze ꝛc. verfertigten aber sind — wenn nämlich die Luft zwischen zwei dünne Rohrblättchen hindurchgeblasen wird — Rohrinstrumente, und — wird die Luft gegen die scharfe Ecke der daran angebrachten Oeffnung unmittelbar in dieselben geblasen — Flöteninstrumente.

---

# Erstes Kapitel.

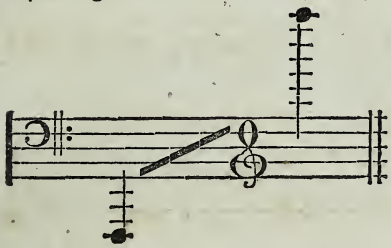
## Von den jetzt gebräuchlichen Saiteninstrumenten.

### 1) Das Pianoforte.

§. 316.

Dieses Instrument ist mit Metallsaiten bezogen, welche über zwei bis drei auf dem Resonanzboden aufstehende Stege gespannt sind, und durch kleine, mit Leder überzogene Hämmer mittelst der Tasten durch Anschlagen in Schwingung gesetzt, und, wo ein Nachhallen nicht beabsichtigt wird, nach Berührung der Taste sogleich wieder durch lederne Dämpfer abgedämpft werden. Das Pianoforte zeichnet sich vom Klaviere durch die Fülle, Stärke und Dauer seines Tones aus, welchen man noch durch das Vermehren der Saiten verstärkt hat. Es sind nämlich jetzt für jeden Ton gewöhnlich drei Saiten vorhanden; und solche Instrumente nennt man dreichörig; andere eben so zweichörig oder einchörig. Vermöge der an dem Pianoforte angebrachten Züge kann man auch eine Veränderung und Verlängerung oder Fortklingung des Tones hervorbringen. Die vorzüglichsten unter den Zügen sind 1) der Pedalzug. Durch diesen werden die Dämpfer gehoben, wo alsdann der Ton fortklingt. Man kann ihn daher auch nur da mit Wirkung anbringen, wo Eine und dieselbe Harmonie als gebrochene vorkommt; indem sonst, im entgegengesetzten Falle, die Töne in einander fließen und die größte Undeutlichkeit entsteht. Daß ihn viele Spieler sehr oft zum fortissimo anwenden, oder durch dessen Gebrauch den Mangel an Präzision in ihrem Spiele verstecken wollen, ist Mißbrauch. — Man bezeichnet ihn in den Kompositionen gewöhnlich durch

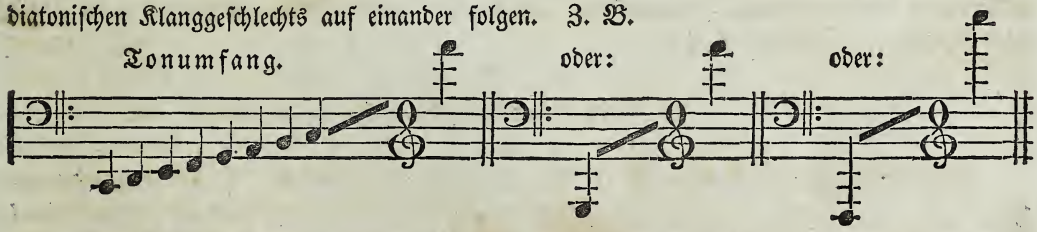
Ped. (Pedale) oder durch ⌓, oder durch „senza sordini“ (ohne Dämpfer); und die Weglassung oder das Fallenlassen desselben durch einen Stern ✻, oder durch „con sordini“ (mit Dämpfern). 2) Der Pianozug, und 3) die Verschiebung oder Verrückung der Klaviatur, welche gewöhnlich durch „a una chorda“ bezeichnet wird; indem hier der Hammer nur Eine Saite berührt, wodurch bei einem sanften Anschlage ein melancholischer Ton hervorgebracht wird. — Da man auf diesem Instrumente — so wie auch auf dem Flügel, oder auf dem Klaviere — die vollständigsten Harmonien geben und am anschaulichsten machen, so wie auch die schnellsten und schwierigsten Tonfolgen durch eine leichte Mechanik ausführen kann: so mögte sich es wohl vorzugsweise unter allen Instrumenten zum Studium der Harmonie am besten eignen. Das Pianoforte hat neuerdings einen Tonumfang von sechs Oktaven, als:



## 2) Die Harfe.

### §. 317.

Die Harfe (Davidsharfe). Dieses mit Darmsaiten bezogene Instrument — auf welchem man ebenfalls, so wie auf dem vorhergehenden, vollstimmige Harmonien geben kann — hat gewöhnlich einen Tonumfang von $4\frac{1}{2}$ bis $5\frac{1}{2}$ Oktaven, deren Töne nach der Ordnung des diatonischen Klanggeschlechts auf einander folgen. Z. B.




Wenn man daher aus der Haupttonika in eine Nebentonika, z. B. von C dur nach G dur übergehen will: so muß die Saite F in Fis verwandelt werden; welches entweder dadurch geschieht, daß man oben auf der F Saite, in der Nähe des Wirbels, die Schärfe des Daumens hart ansetzt, wodurch diese Saite alsdann um einen halben Ton erhöht wird; oder man dreht das Ende des im Halse angebrachten messingenen Hakens schnell an die zu erhöhende Saite, auf welche Weise dieselbe ebenfalls um einen halben Ton höher klingt.

Soll nun die Erhöhung wieder wegfallen, so wird der Haken wieder weggedreht. Solche Haken sind übrigens an den meisten Tönen, die zur Erhöhung nöthig sind, angebracht.

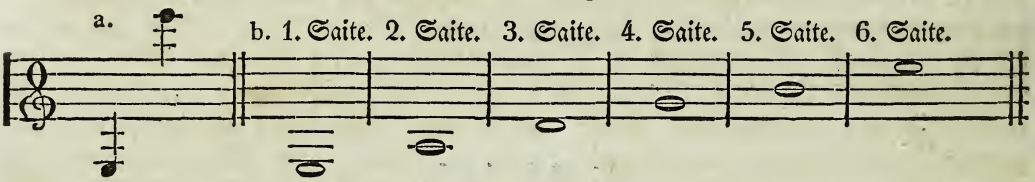
Weit bequemer aber sind die Pedalharfen. Diese haben fünf bis sieben Tritte, wodurch beim Niedertreten des einen oder des andern — je nachdem es die Tonart erfordert — die angebrachten messingenen Stifte an die zu erhöhenden Saiten angedrückt werden, und diese um einen halben Ton erhöhen.

Anmerk. Auch dieses sehr angenehme Instrument verdient besonders kultivirt zu werden.

### 3) Die Guitarre.

§. 318.

Der Tonumfang dieses Instrumentes ist nachstehend bei a angegeben; und die sechs darauf befindlichen Darmsaiten erhalten die Stimmung, wie bei b. Z. B.

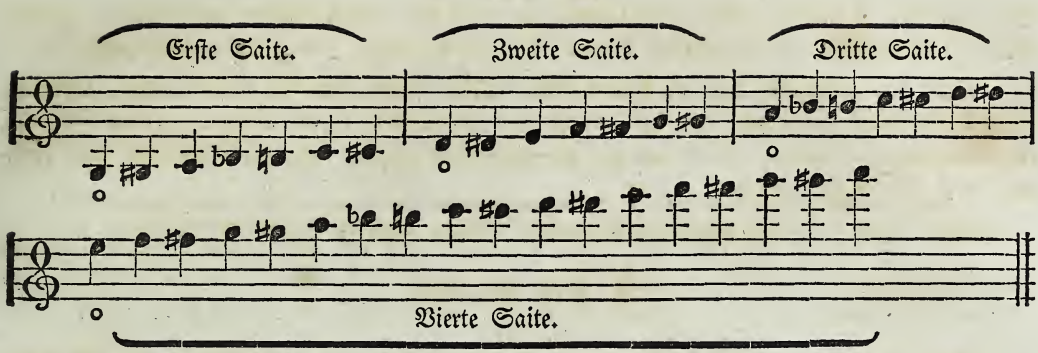



Obgleich auf diesem Instrumente alle diatonischen und chromatischen Töne der bei a angegebenen Gränze, so wie auch vollständige Harmonien darauf gegeben werden können: so eignet es sich, seinem Charakter gemäß, doch nur am besten zur Begleitung eines einfachen Gesanges, oder auch zu der einer Flöte ꝛc. Für Sonaten oder Variationen erscheinen die Melodien nicht fließend genug. Kunstreicher war die jetzt außer Mode gekommene Laute, die sonst die Klavierinstrumente ersetzte.

### 4) Die Violine (Geige).

§. 319.

Dieses Instrument ist eigentlich die Königin der Orchester-Musik; indem man auf demselben nicht nur die Töne mit der größten Kraft und feinsten Zartheit, sondern auch alle ganz rein und in den mannichfaltigsten und verschiedensten Stufen, vom Fortissimo bis zum Pianissimo und im fließendsten sangreichsten Zusammenhange — sondern auch sämmtliche dynamische Zeichen der strengsten Vorschrift gemäß, sehr bequem ausführen kann. Der Tonumfang desselben sollte sich in der Orchester-Musik nicht über die nachstehende, bei c angegebene Gränze ausdehnen; ob man gleich in Solostücken eine Quinte und wohl noch höher hinaufgehen kann. Z. B.



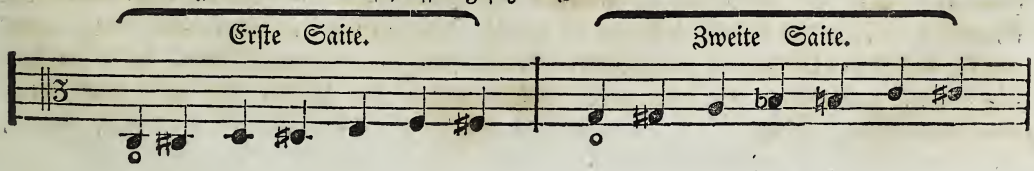

In Orchester-Musiken wendet man die hier angegebenen höchsten Töne selten, und nur in der ersten Violine an; der zweiten hingegen gibt man, wenn sie nicht mit der ersten im Einklange fortschreitet, meistens immer tiefere Töne als der ersten: weil eigentlich die Geigen oder Streichinstrumente in ihren Abtheilungen ein Aehnliches bilden, wie die vier Hauptstimmen im Gesange. Die erste vertritt nämlich einen Sopran oder Diskant; die zweite einen Alt; die Viole einen Tenor; und das Cello einen Baß: weshalb sie auch vorzugsweise das Quartett genannt werden. Die jetzt gebräuchlichen Streichinstrumente sind übrigens alle mit vier Darmsaiten bezogen; ob es gleich sonst welche gab, die fünf, sechs, sieben, acht, bis zwölf Saiten hatten, wie z. B. die Violdigamba oder Kniegeige, deren sechs Saiten in die Töne: D G c e a $\overline{d}$ gestimmt wurden ꝛc.

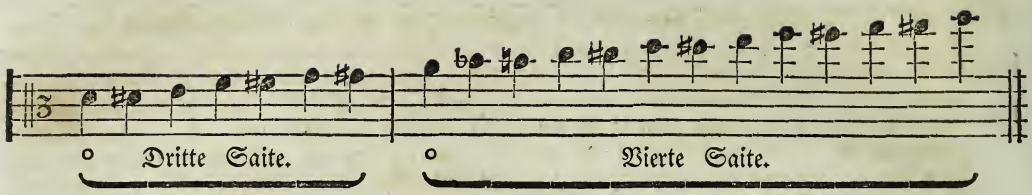
Anmerk. Die Null (0) unter den Noten g, $\overline{d}$, $\overline{a}$ und $\overline{\overline{e}}$, bezeichnet nicht nur hier, sondern auch bei den andern Streichinstrumenten jederzeit den Ton, der durch die bloße Saite erklingen soll. Daß nun aber außer den vier Tönen, in welche die Saiten der Violine gestimmt werden, auch noch die andern, auf denselben vorkommenden Töne mit angegeben sind, geschah deshalb: damit man, auch selbst bei der einfachsten Applikatur, nicht solche Doppelgriffe setze, die unbequem oder vielleicht gar unmöglich zu greifen sind.

### 5) Die Viola (auch Bratsche — Viola da braccio — genannt).

§. 320.

Die vier Saiten dieses Instrumentes werden in die Töne c, g, $\overline{d}$ $\overline{a}$ gestimmt, und die Noten für dasselbe in den Altschlüssel gesetzt. Z. B.



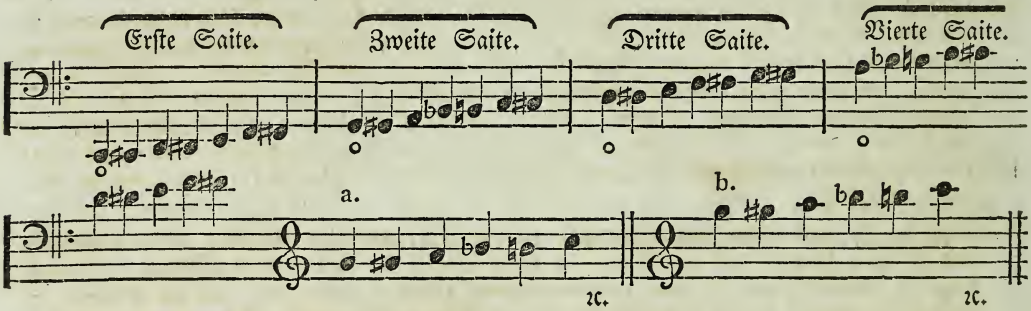



Die Viole gebraucht man gewöhnlich zur Begleitung und Ausfülluug als Mittelstimme; obgleich sie auch als Konzert- oder Solostimme angewendet werden, und alsdann ähnliche Stellen bekommen kann, wie man sie der Violine als Konzert- oder Solostimme gibt.

### 6) Das Violoncello (Cello, oder auch kleine Baßgeige).

### §. 321.

Die vier Saiten dieses Instrumentes werden in die Töne: C, G, d und a gestimmt. Es hat folgenden Tonumfang:




Das Violoncell hat unter allen Instrumenten den größten Tonumfang; denn es können auf demselben nicht nur die Baßtöne vom großen C an gegeben werden: sondern man kann auch in Konzerten, die für dasselbe gesetzt sind, die höchsten Töne der Violine erlangen. Bei solchen Melodien, die sich zur Höhe der Violine erheben, pflegt man theils den Tenor, theils den Violin- oder G Schlüssel anzuwenden. Es ist eigentlich hierzu aber nur der G Schlüssel nöthig; welcher von einigen hinsichtlich der Notenbezeichnung so, wie bei a, von andern aber so, wie bei b, benutzt wird. Obgleich nun die erstere Schreibart, bei a, konsequenter wäre — indem dann, so wie auf dem Pianoforte, auf das fis gleich auch das einen halben Ton höher liegende g folgte: so wird doch im Allgemeinen die Schreibart, welche bei b angeführt ist, angewendet. Man wird daher auch, um die Spielenden nicht irre zu führen, letztere, als die gewöhnliche, anzuwenden haben.

Anmerk. 1. Es möchte wohl hier nicht am unrechten Orte sein, zu erklären: warum die zweite Darmsaite auf der Violine, das D, oft die Terz — die dritte, das A, die Quarte — und die vierte, das E, die Quinte genannt wird. Diese Benennung zeigt einzig und allein die Darmsaiten an, wie sie auf den Streichinstrumenten, auf dem Violoncello und auf der Violine in der gewöhnlichen Ordnung auf einander folgen. Die tiefste Saite, die erste auf dem Violoncello, ist — wie wir oben gesehen haben — C; die zweite G; die dritte D, und die vierte A. (Dieselben Saiten hat auch die Viole — nur mit dem Unterschiede, daß diese eine Oktave höher stimmt, als das Violoncell). Da mithin der Tonklang der ersten, oder der tiefsten Saite auf den Streichinstrumenten C ist, so wird öfters auch dieses Tones Darmsaite selbst die Prime genannt. Der Tonklang der zweiten Saite, sowohl auf dem Cello, als auf der Viole, ist G; und man kann daher auch die Darmsaite selbst, welche in diesen Ton gestimmt wird, mit Recht die Sekunde nennen. Der Tonklang der nach der Ordnung auf den Streichinstrumenten folgenden Saite, der dritten nämlich (auf der Violine aber der der zweiten) ist D, man hat daher auch der Darmsaite dieses Tones den Namen Terz gegeben. Der Tonklang der vierten Saite (auf der Violine der der dritten) ist A; daher hat auch die Darmsaite den Namen Quarte bekommen. Und endlich ist der Tonklang der nach der Ordnung auf den Streichinstrumenten folgenden Saite, der fünften nämlich (auf der Violine der der vierten) E; daher nennt man auch die Darmsaite selbst, welche in diesen Ton gestimmt wird: die Quinte.

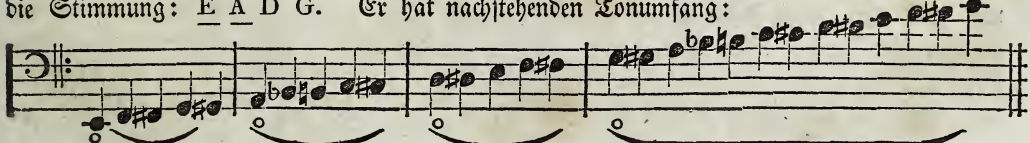
Anmerk. 2. Auch ist noch zu bemerken nöthig: daß die Tondichter — wenn sie in Violinkonzerten ꝛc. auf Einer Saite verschiedene Töne, die vielleicht von weniger Geübtern auf der darauffolgenden höhern vorgetragen werden könnten, ausgeführt wissen wollen, über solche Stellen — Sopra la 2da corda, oder Sulla 2da, auf der zweiten Saite; Sopra la 4ta corda, oder Sulla 4ta, auf der vierten Saite ꝛc. gewöhnlich zu setzen pflegen. Hiermit zeigen sie aber nicht die zweite Saite auf der Violine, das D, oder die vierte, das E an; sondern sie zählen dann von Oben nach Unten zu, und verstehen mithin unter der zweiten die A-, unter der dritten die D-, und unter der vierten die G-Saite.

Anmerk. 3. Da nach ihrem innern Charakter die vier Instrumente des Quartetts in ihrem Umfange und in ihren schönsten Mitteltönen eigentlich höher stehen, als die vier Gesangstimmen — wodurch denn die zweite Violine oft einem zweiten Sopran, die Viole einem Alte, und das Violoncell einem Tenor ähnelt: so hat in der Begleitung des Gesanges und anderer Instrumente, eine tiefere Baßgeige ihre Entstehung gefunden, nämlich:

## 7) Der Violon oder Contrabaß (auch große Baßgeige genannt).

### §. 322.

Unter den Streichinstrumenten ist der Violon das tiefste, denn seine erste und zweite Saite haben die Kontratöne E und A. Die vier darauf befindlichen Saiten erhalten nämlich die Stimmung: E A D G. Er hat nachstehenden Tonumfang:



Da die Töne auf dem Violon, wegen seiner tiefen Stimmung, Alle um Eine Oktave tiefer klingen, als auf dem Violoncell: so werden Läufer, wenn sie nicht hinlänglich durch mehrere Cello's verstärkt sind, nicht blos wirkungslos, sondern oft ganz unverständlich werden.

Anmerk. 1. Es ist oben gesagt worden, daß der Tondichter, wenn er der untersten Stimme sehr tiefe Töne ertheile, dann vorzüglich mit darauf zu sehen habe, keiner andern Stimme zugleich auch tiefe, in die Nähe jener zu liegen kommenden Töne zu geben, wenn er Undeutlichkeit vermeiden wolle. Aus diesem Grunde dürfen dem Violon keine Doppeltöne (Doppelgriffe) gegeben werden.

Anmerk. 2. Mitunter kommen in Musikstücken für Streichinstrumente auch Stellen vor, wo die Töne nicht durch das Streichen des Bogens, sondern durch das Reißen der Saiten mit den Fingern — so wie bei der Harfe oder Guitarre — hervorgebracht werden sollen. Dieses bezeichnet man durch pizzicato; und die Stelle, wo der Gebrauch des Bogens wieder eintreten soll, wird durch „coll' arco" bezeichnet. So auch kommen bisweilen Stellen vor, wo man die Töne ebenfalls nicht durch das Streichen des Bogens mit den Haaren, sondern durch ein schwaches Aufschlagen des Holzes an der Spitze desselben hervorbringen soll. Dieses wird durch „col legno" — mit dem Holze — bezeichnet.

## Zweites Kapitel.

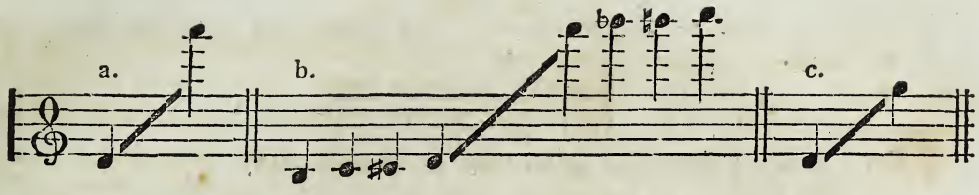
### Von den jetzt gebräuchlichen Blasinstrumenten.

#### 1) Die Flöte — Flauto —.

§. 323.

Es giebt hinsichtlich der Stimmung mehrere Arten von Flöten, nämlich: die große D-Flöte, die Terzflöte, die Oktavflöte ꝛc.; von welchen jedoch bei Orchester-Musiken die große D-Flöte am gewöhnlichsten vorkommt, und deren Stimme nur die Ueberschrift Flauto erhält. Die verschiedenen Flöten sind:

a) Die große D-Flöte. Ihr tiefster Ton war früher $\overline{d}$, weshalb sie auch D-Flöte genannt wurde. Durch die in neuerer Zeit hinzugekommenen drei Klappen aber kann man auf ihr nun noch drei halbe Töne weiter hinunter blasen. Ihr gewöhnlicher Tonumfang ist der nachstehende bei a, nebst allen halben Tönen, welche zwischen dieser Gränze liegen; der Konzertist kann aber nicht nur eine kleine Terz höher, sondern durch Hülfe jener Klappen, auch noch die drei tiefern halben Töne blasen, und hat daher auf seinem Instrumente den Tonumfang, der bei b angegeben ist: nämlich von h bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Z. B.




Da die tiefern Töne dieser Flöte bis zum zweimalgestrichenen g, wie oben bei c, einen sehr sanften Ton haben: so wird man diese nur in Solostellen und sanften Sätzen, so wie die höhern allein bei vollem Orchester mit guter Wirkung anwenden können. Ob sichs gleich auf dieser Flöte aus den Tonarten G dur, D dur und C dur am leichtesten blasen läßt: so kann man für dieselbe doch auch Solostellen ꝛc. in den Tonarten, welche drei oder noch mehrere Kreuze, oder b zur Vorzeichnung haben, ohne Bedenken anbringen. In Militair- und Harmoniemusiken aber, wo mehrere Kreuze oder b vorgezeichnet sind, wendet man dann lieber — wenn vorzüglich die diesem Instrumente ertheilten Stellen recht hervortreten sollen — oft eine andere, in der Stimmung höher stehende Flöte an; auf welcher sich jene Tonarten nicht nur besser behandeln lassen, sondern der Ton selbst auch, vermöge der höhern Stimmung, mehr hervortritt.

b) Die F-Flöte; welche auch, weil sie eine Terz höher steht, als die große D-Flöte, die Terz-Flöte genannt wird. Giebt man auf ihr z. B. den Ton — oder vielmehr die Note — fis an, wie unten bei d, so ist das derselbe Tonklang, wie auf der D-Flöte das a, wie bei e; oder gibt man den Ton d an, so ist dieses der Tonklang f: wovon sie auch ihren Namen erhalten hat.

Anmerk. Man kann den Unterschied der verschiedenen Flöten, hinsichtlich ihrer Stimmung und Benennung, sehr leicht auf diese Weise finden: Die große D-Flöte dient den andern Flöten zur Richtschnur. Auf dieser ist nämlich der Ton $\overline{d}$ auch der wahre Klang dieses Tones; wird dieselbe Note aber auf einer andern Flöte richtig geblasen, und sie gibt nicht den Klang dieses, sondern eines andern Tones: so erhält dann die Flöte nach diesem Tonklange, den sie jetzt hören läßt, auch ihren Namen.

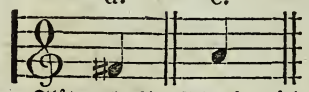
c) Die Oktav-Flöte (Flauto Octavo, Flauto piccolo, Flautino — kleine D-Flöte). Sie stimmt gerade eine Oktave höher, als die große D-Flöte, und deshalb hat sie auch den Namen „Oktavflöte" erhalten.

d) Die Es-Flöte. Diese stimmt noch einen halben Ton höher, als die Oktav- oder kleine D-Flöte; gibt man auf ihr nämlich den Ton d an, so ist dieses derselbe Tonklang, wie auf der vorhergehenden das es: und daher hat sie auch den Namen Es-Flöte erhalten.

e) Die kleine F-Flöte. Diese stimmt eine Oktave höher, als die Terzflöte.

*

f) Die kleine G-Flöte — G-piccolo —. Diese stimmt noch einen Ton höher, als die kleine F-Flöte.

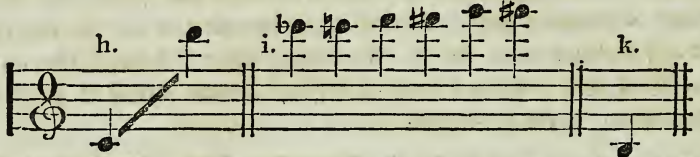



Der Tonumfang sämmtlicher Flöten bleibt sich ziemlich gleich.

### 2) Die Oboe (Hautbois, Hoboe).

§. 324.

Sie steht im Kammerton, und die Gränzen ihres Tonumfanges sind in Orchester-Musiken gewöhnlich die von c bis d, wie unten bei h gezeigt ist; die Konzertisten können aber außerdem noch die höhern, unten bei i angegebenen Töne, so wie auch, vermöge der an diesem Instrumente angebrachten Klappen, das h in der kleinen Oktave blasen, wie bei k. Z. B.




Die Oboe hat einen scharfen und durchdringenden Ton, der im vollen Orchester eine vortreffliche Wirkung hervorbringt. Sie ist ein Rohrinstrument, und der Ton a, der auf ihr bei der Einstimmung des Orchesters angegeben wird, dient gewöhnlich wegen seiner Schärfe den Violinen, so wie überhaupt dem ganzen Orchester, zur Richtschnur. — Zu Solostücken eignen sich für dieses Instrument die Tonarten F, C und G dur am besten; auch läßt sich die Tonart E moll dazu benutzen, wenn man dis nicht viel anwendet; indem dieser Ton bei Läufern oder schwierigen Stellen nicht gut zu blasen ist.

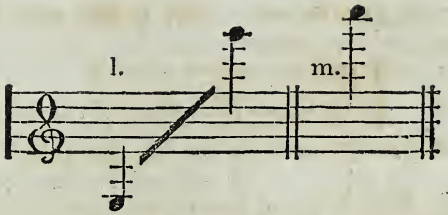
Anmerk. Kommen in Musikstücken, Oboen und Klarinetten zugleich vor: so werden jenen gewöhnlich immer höhere Töne gegeben, als diesen.

### 3) Die Clarinette (Clarinetto).

§. 325.

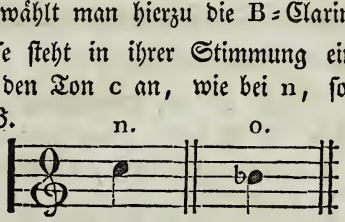
So wie bei den Flöten, so auch gibt es bei den Clarinetten, hinsichtlich der Stimmung in der sie stehen, mehrere Arten. Diese sind:

a) Die C-Clarinette. Sie stimmt mit der Oboe ganz gleich, und hat einen Tonumfang von e bis g, wie unten bei l gezeigt ist. In den Orchester-Musiken läßt man sie aber gewöhnlich nur bis c oder d hinauf gehen; obgleich Soloblåser meistens die Höhe erreichen können, welche bei m angegeben ist. Z. B.




Dieses Instrument, vorzüglich aber die B=Clarinette, hat einen schönen vollen Ton, welcher, gut kultivirt, der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Die Tonarten, aus welchen sich auf der C=Clarinette am bequemsten blasen läßt, sind diejenigen, welche entweder Nichts, oder Ein Kreuz oder Ein B zur Vorzeichnung haben: mithin die Tonarten C dur, A moll, G dur, E moll, F dur und D moll. Sind hingegen in einem Musikstücke mehrere ♯ oder b vorgezeichnet: so wählt der Tondichter lieber eine solche Clarinette, die in einer andern Stimmung steht, wodurch dann dem Bläser der Vortrag sehr erleichtert wird; indem er auf derselben auch wieder nur 1 bis höchstens 2 Kreuz oder b zur Vorzeichnung bekommt. Will man daher zu einem Musikstücke, das 2 oder 3 b zur Vorzeichnung hat, Clarinetten setzen: so wählt man hierzu die B=Clarinette.

b) Die B=Clarinette. Diese steht in ihrer Stimmung einen Ton tiefer, als die Oboe. Gibt man nämlich auf ihr den Ton c an, wie bei n, so ist das auf der Oboe der Tonklang b, wie bei o. Z. B.

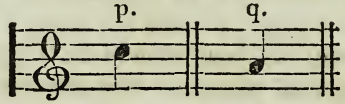



Es würden daher, wenn man zu einem Tonstücke aus Es dur B=Clarinetten setzen wollte, diese in F dur geschrieben werden, und Ein b zur Vorzeichnung bekommen müssen; und der Tondichter mögte sich wohl zur Erleichterung der Schreibart bei der Bildung des Stückes am besten das Tenorzeichen zu denken haben. Ginge das Musikstück hingegen aus B dur: so würde sie, wegen ihrer Stimmung, in C dur zu setzen sein; ginge es aus As dur, so müßte sie die Vorzeichnung von B dur bekommen. Es eignen sich daher für diese Clarinette am besten die Tonarten: B dur, Es dur, F dur und As dur, nebst ihren verwandten Molltonarten. — Hätte die Tonart des Musikstückes aber mehrere Kreuze zur Vorzeichnung, und es sollten Klarinetten dazu gesetzt werden: so würde man A=Clarinetten zu wählen haben.

Anmerk. Was bei den Flöten die große D=Flöte war, welche hinsichtlich der Stimmung und Benennung den andern zur Richtschnur diente, das ist hier die Oboe oder auch die C=Clarinette. Gibt man auf dieser nach der Stimmung des Kammertones den Ton c an: so hört man auch den wahren Klang dieses Tones; gibt man ihn aber auf der B=Clarinette an, so hört man den Tonklang

b, und nach dieser Stimmung hat sie auch ihren Namen erhalten; gibt man denselben Ton auf der A-Clarinette an, so vernimmt man den Tonklang a: daher heißt sie auch, wegen ihrer Stimmung, die A-Clarinette. So verhält sichs auch mit den andern Clarinetten hinsichtlich ihrer Benennung.

c) Die A-Clarinette. Diese hat denselben Tonumfang, wie die vorigen; sie steht aber in ihrer Stimmung noch einen halben Ton tiefer, als die B-Clarinette. Gibt man auf ihr nämlich den Ton c an, wie bei p, so ist das auf der Oboe oder C-Clarinette der Tonklang a, wie nachstehend bei q. Z. B.




Diese Clarinetten würden mithin, wenn man sie zu einem Musikstücke, das aus A dur ginge, setzen wollte, in C dur zu stehen kommen; ginge das Musikstück aus E dur, so würden sie in G dur zu schreiben sein ꝛc. und der Tondichter mögte sich, bei der Bildung des Musikstücks, zur Erleichterung wohl am besten das Diskantzeichen vorzustellen haben, um die Tonart bei der Schreibart beibehalten zu können.

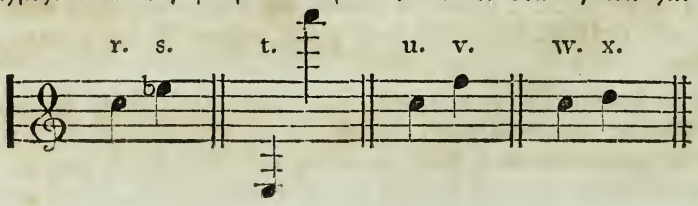
Für diese Clarinetten sind am geeignetsten die Tonarten: D dur, A dur, E dur und H dur nebst ihren verwandten Molltonarten.

d) Die Es-Clarinette. Sie stimmt ganz mit der Terzflöte überein: gibt man nämlich auf ihr den Ton c an, wie unten bei r, so ist das auf der Oboe der Tonklang es, wie bei s. Sie hat denselben Tonumfang, wie die nachfolgenden, nämlich den, der bei t angegeben ist.

Anmerk. Die Es-, F- und D-Clarinetten sind bei Orchester-Musiken weniger gebräuchlich, als die früher aufgeführten.

e) Die F-Clarinette. Sie steht in ihrer Stimmung noch einen Ton höher, als die Es-Clarinette: gibt man nämlich auf ihr den Ton c an, wie bei u, so ist das auf der Oboe der Ton f, wie bei v.

f) Die D-Clarinette. Diese Clarinette — welche jetzt nicht viel mehr angewendet wird — steht in ihrer Stimmung einen Ton höher, als die Oboe. Gibt man auf ihr den Ton c an, wie nachstehend bei w, so ist das auf der Oboe der Ton d, wie hier bei x. Z. B.



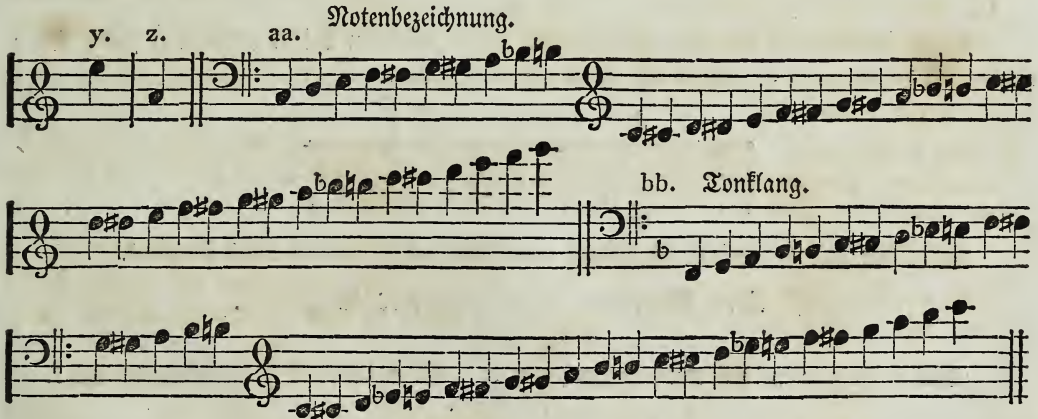
Anmerk. Es ist hier noch zu bemerken nöthig: daß, je höher die Clarinetten in ihrer Stimmung stehen, desto schärfer und durchdringender ihr Ton ist; so wie derselbe, je tiefer sie stehen, desto dumpfer wird. Man wende daher die höchsten und tiefsten Töne nicht zu oft, und erstere auf denjenigen Instrumenten, die schon an und für sich in der Stimmung höher stehen, als die andern, selten oder gar nicht, und noch weniger in Orchester-Musiken an.

Zu dieser Gattung gehört auch noch:

### g) Das Bassethorn.

### §. 326.

Dieses Instrument hat einen vorzüglich schönen, der Clarinette ähnlichen, doch aber sanfteren Ton, und könnte gleichsam zwischen dieser und dem Fagotte das Mittelinstrument sein. Dessenungeachtet wird es bei seinem großen Tonumfange doch sehr selten, sowohl als Orchester-, so wie auch als Soloinstrument angewendet; indem die Clarinetten meistens seine Stelle zu vertreten haben. Das Bassethorn hat die Stimmung, wie die F-Clarinette, nur mit dem Unterschiede, daß es eine Oktave tiefer steht, als dieselbe: mithin eine reine Quinte tiefer, als die Oboe. Denn gibt man auf ihm den Ton $\overline{\overline{e}}$ an, wie unten bei y: so ist das auf der Oboe der Ton $\overline{a}$, wie nachstehend bei z. Obgleich auf diesem Instrumente die höchsten Töne der B- und A-Clarinette erlangt werden könnten: so benutzt man doch gewöhnlich nur den Tonumfang, der bei aa aufgeführt ist; welche Töne den wahren Tonklang geben würden, wie bei bb. Z. B.



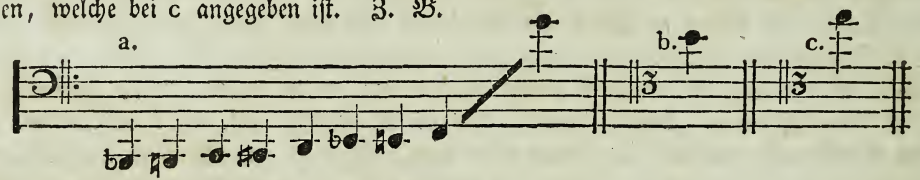

Die Tonarten, aus welchen sich auf diesem Instrumente am bequemsten blasen läßt, sind — weil es gewöhnlich in F steht — Fdur, Bdur, Cdur, nebst den verwandten Molltonarten.

Anmerk. Statt des Baß- und Violinschlüssels, wie hier, bedient man sich oft auch des Baß- und Altschlüssels, oder auch des letztern blos allein, für die Notenbezeichnung dieses Instrumentes. — Auch hier muß, so wie bei der Harfe geschehen, bemerkt werden: daß es sehr wünschenswerth wäre, wenn dieses ton- und gesangreichste aller Blasinstrumente mehr geübt und in Anwendung gebracht würde.

### 4) Der Fagott oder Basson.

§. 327.

Den Tonumfang dieses Instrumentes benutzt man in Orchester-Musiken gewöhnlich so, wie er bei a aufgeführt ist, seltener so, wie bei b; obgleich Soloblåser die Höhe erreichen können, welche bei c angegeben ist. Z. B.

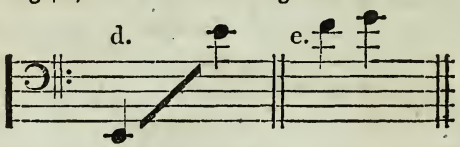



Der Fagott läßt sich leichter und bequemer in den Tonarten, welche ein oder mehrere b, als in denen, welche # zur Vorzeichnung haben, behandeln. In A dur, E dur ꝛc. können schwierige Stellen nicht gut vorgetragen werden.

### 5) Der Contrafagott.

§. 328.

Dieses Instrument hat den Tonumfang, dessen Gränzen bei d angegeben sind; selten werden die höhern, bei e angeführten Töne mit angewendet.

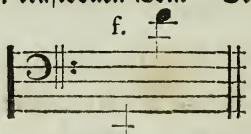



Die Töne des Kontrafagott's klingen eine Oktave tiefer, als die des Fagottes.

### 6) Der Serpent, oder jetzt das Baßhorn.

§. 329.

Dieses Instrument hat einen kraftvollen Ton. Sein Umfang ist nachstehender bei f.

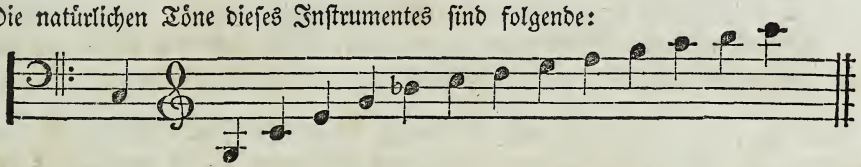


Dieses wären die gebräuchlichsten, aus Holz verfertigten Blasinstrumente; die nachstehenden hingegen sind Messing- oder Blechinstrumente.

### 7) Das Horn, Corno.

### §. 330.

Die natürlichen Töne dieses Instrumentes sind folgende:



Obgleich — wie weiter unten gezeigt werden soll — die Töne, welche zwischen den hier angeführten natürlichen liegen, und sehr bequem die chromatischen der höhern Oktave, so wie auf manchen Hörnern noch tiefere und höhere durch Stopfen des Schalllochs gegeben werden können: so benutzt man in Orchester-Musiken doch gewöhnlich nur die obigen; indem die gestopften, und vorzüglich die in der Tiefe, den natürlichen an Kraft bedeutend nachstehen.

Die Töne, welche der Hornist vortragen soll, schreibt man gewöhnlich in C dur, mit der Bezeichnung der Tonart, worin die Hörner stehen sollen. Es gibt nämlich mehrere Arten oder Gattungen derselben. Um aber Ein und dasselbe Horn in den verschiedenen Tonarten benutzen zu können, hat man für eine jede Tonart einen bestimmten Aufsatz, wodurch das Horn eine andere Stimmung bekommt. Diesen Aufsatz nennt man gewöhnlich Bogen. Wenn daher z. B. ein Musikstück in C dur modulirte, zu welchem man C-Hörner benutzt hätte — die der Tondichter Corni in C zu überschreiben hat — und es sollten späterhin G-Hörner angewendet werden: so braucht man nur den G-Bogen aufzusetzen, wodurch dann das C-Horn in G umgestimmt, und mithin der Ton C ꝛc. in G ꝛc. verwandelt wird. Beim Wechsel der Hörner, so wie auch bei dem der Trompeten, ist es jedoch nöthig: daß der Tondichter nicht nur die Tonart oder die Töne, in welche sie umgestimmt werden sollen, hinschreibe; sondern, daß er auch dem Bläser so viel Zeit lasse, um den zu der neuen Tonart erforderlichen Bogen aufsetzen zu können. Er würde mithin da, wo der Wechsel der Hörner statt finden, und vielleicht der G-Bogen aufgesetzt werden soll, nicht nur „Corni in G“ hinzuschreiben, sondern auch die hierzu erforderlichen Pausen zu berücksichtigen haben.

Die verschiedenen Arten der Hörner sind:

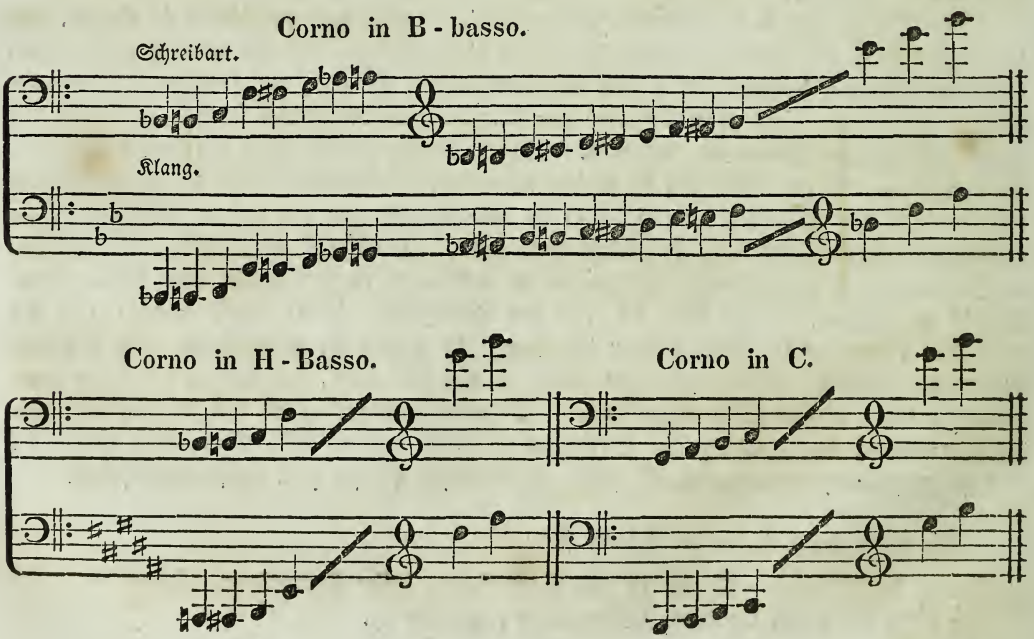
a) Corno in B-basso. Dieses ist das tiefste Horn, dessen Tonumfang, Schreibart, und unter dieser der wahre Tonklang weiter unten angegeben ist.

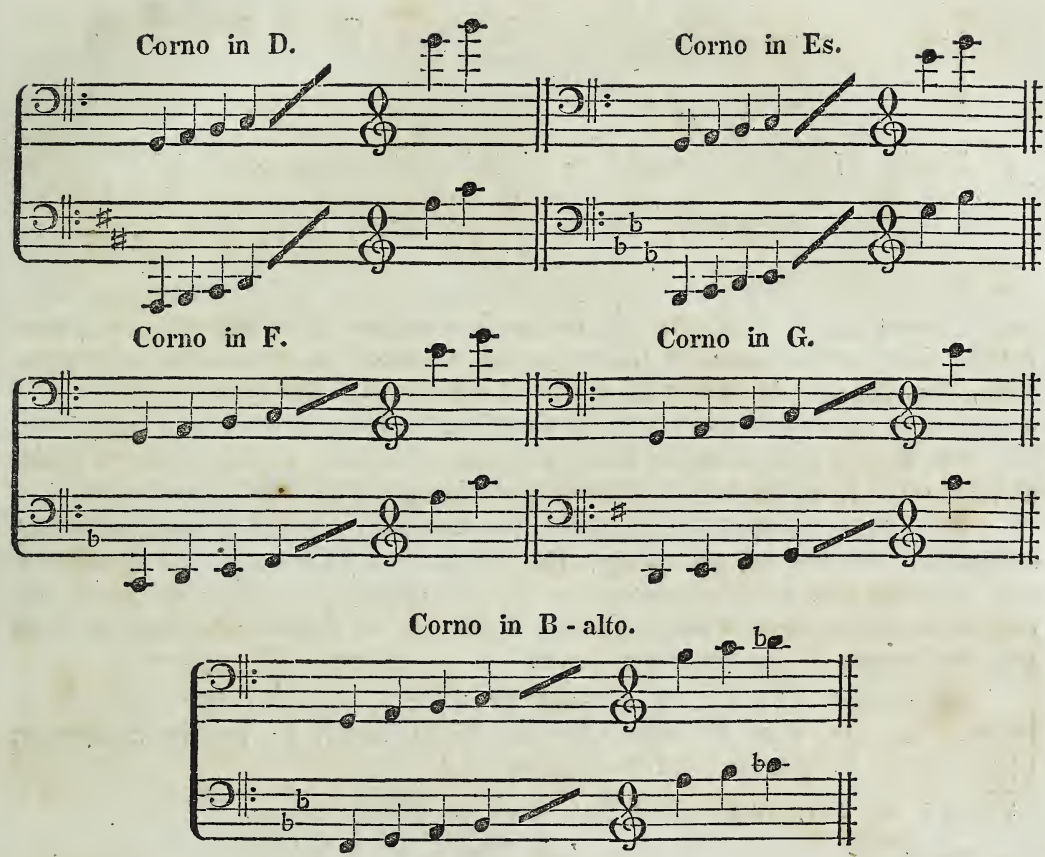
b) Corno in H-basso. Der Umfang, die Schreibart und der wahre Tonklang dieses Horns ist ebenfalls unten aufgeführt.

c) Corno in C. Auf diesem Horne, so wie auf allen den nachfolgenden, können auch die gestopften Töne bis Contra-G gegeben werden. Denselben Tonumfang, welchen das C-Horn hat, haben auch die Des-, D-, Es-, E-, F- und Fis-Hörner. Auf dem G-, As- und A-Horne kann man diese Höhe nicht mehr erreichen, sondern höchstens bis c, und auf dem Corno B-alto nur bis g gehen, und selbst für Soloblåser sehr selten die zwei nachfolgenden Töne a und b anwenden.

Das Corno B-alto (das hohe B-Horn) — welches in der Stimmung eine Oktave höher steht, als das Corno B-basso (das tiefe B-Horn) — ist eigentlich in der Stimmung das höchste Horn; indem das Corno H-alto fast gar nicht vorkommt.

Die hier folgende obere Tonreihe bezeichnet, wie schon gesagt, die gewöhnliche Schreibart, und die untere, den wahren Tonklang. Z. B.





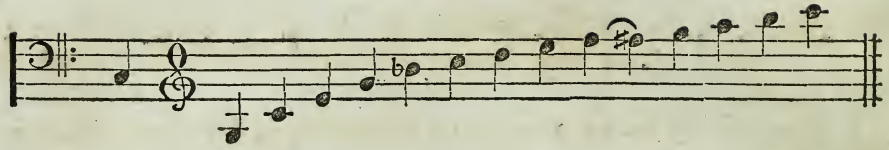

Die Des=, E=, Ges= und As=Hörner haben denselben Umfang, wie die um einen halben Ton tiefer stimmenden; weshalb sie, der Raumersparniß wegen, auch nicht mit aufgeführt sind. — Die hier angegebenen höchsten und tiefsten Töne können gewöhnlich nur Soloblåser erreichen.

### 8) Die Trompete — Clarino. —

### §. 331.

Die verschiedenen Trompeten haben dieselbe Stimmung wie die Hörner, nur mit dem Unterschiede, daß sie eine Oktave höher klingen, als diese. Ihre natürliche Tonreihe ist die nachstehende:

*

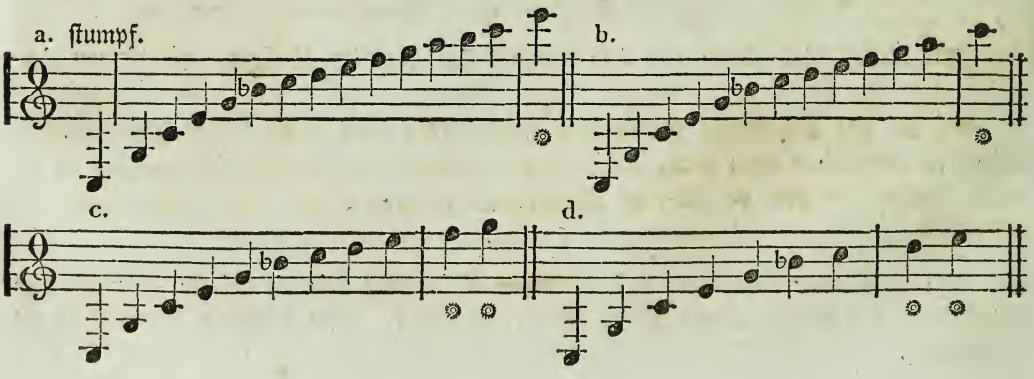


Obgleich auf manchen Trompeten — wie weiter unten gezeigt werden soll — mehrere Töne, als hier angeführt sind, gegeben werden können: so bedient man sich in Orchester-Musiken doch keiner andern weiter, als der hier aufgestellten; ja man sucht sogar die drei letztern, so wie auch das f und fis, so viel wie möglich zu vermeiden — jene, weil sie, wegen ihrer Höhe, zu grell klingen und auf denjenigen Trompeten, die höhere Stimmungen haben, nicht zu erlangen sind; diese, weil sie von mehrern Bläsern gewöhnlich nicht rein gegeben werden; indem auf der Trompete zwischen e und g eigentlich nur Ein natürlicher Ton statt findet, der gleichsam ein Mittelding zwischen f und fis ist. Hätte man freilich an allen Trompeten die neuere Einrichtung des mit einer Feder versehenen Mundstückes, welches beim Blasen durch einen weniger stärkern Druck der Lippen etwas mehr in das Instrument hineingeschoben wird: so würden die halben Töne ꝛc. alle sehr gut und bequem zu blasen sein.

Da sich aber die Trompeten hinsichtlich der Stimmung von den Hörnern nur dadurch unterscheiden, daß sie, wie schon gesagt, eine Oktave höher stehen, als diese: so würde es wohl überflüssig sein, den Tonklang derselben wieder besonders mit aufführen zu wollen. Es möge daher nur der Umfang der verschiedenen Trompeten — welche ebenfalls alle in C dur geschrieben werden — hier einen Platz finden.

Der Tonumfang der C-, so wie auch der tiefern B-Trompete, ist bei a angegeben; der der Des-, D-, Es-, E- und F-Trompete bei b; der der G- und As-Trompete bei c; und der der A- und der hohen B-Trompete bei d.

Anmerk. Die Töne, unter welchen ⊙ steht, können nur Soloblåser erlangen.



Die Trompeten müssen von dem Tondichter eben so, wie die Hörner, nach der Tonart, in welche sie zu stehen kommen sollen, überschrieben werden: als z. B. Clarino in C; Clarino in Es etc.

Anmerk. Wenn man sich bei den Trompeten der Dämpfer bedient, so kommen sie dadurch um einen halben Ton tiefer zu stehen.

### 9) Die Ventil- und Klappen-Trompeten.

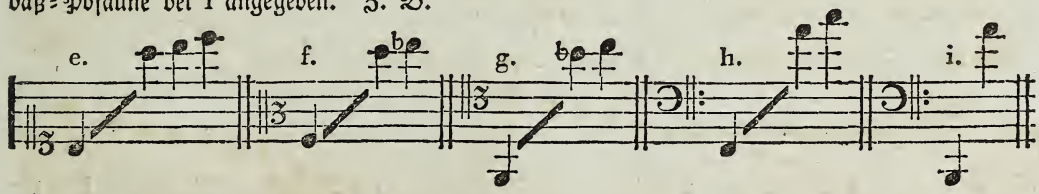
§. 332.

Auf diesen kann man, vermöge der daran angebrachten Ventile und Klappen, aus allen Tonarten, mithin alle Töne, die innerhalb der oben bei der Trompete angegebenen Gränze liegen, mit einerlei Stimmung blasen, ohne einen Bogen aufsetzen zu müssen.

### 10) Die Posaune oder Trombone.

§. 333.

Es gibt mehrere Arten von Posaunen: nämlich die Diskant-, Alt-, Tenor-, Tenorbaß- und Baßposaune; von welchen jedoch die Diskant-Posaune meistens nur zur Begleitung der vierstimmigen Chorale, in Orchester-Musiken hingegen selten benutzt wird. So auch bedient man sich jetzt gewöhnlich der Tenorbaß-Posaune, statt der Baß-Posaune. Auf diesen Instrumenten können alle in ihrem Bereiche liegenden Töne — wenn diese vorzüglich dem Charakter der Posaune entsprechend nicht zu schnell fortschreiten — angewandt werden. Die Gränzen des Tonumfanges der Diskant-Posaune sind bei e, die der Alt-Posaune bei f, die der Tenor-Posaune bei g, die der Tenorbaß-Posaune bei h, und die der Baß- oder Quartbaß-Posaune bei i angegeben. Z. B.




Da die hier angeführten höhern und tiefern Töne meistens nur Soloblässern gelingen wollen: so wird man wohl thun, bei Orchester-Musiken nur denjenigen Tonumfang zu benutzen, welcher den vier verschiedenen Singstimmen in den Chören und Tuttigesängen gegeben wird.

# Drittes Kapitel.

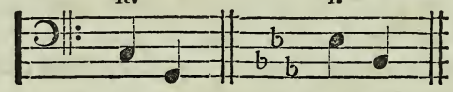
## Von den Schlaginstrumenten.

### 1) Die Pauken — Timpani. —

§. 334.

Bei der Orchester-Musik wendet man gewöhnlich zwei Pauken an; von welchen die Eine in den Grundton der Tonika, und die andere in den der Dominante gestimmt wird. Der Komponist muß die Töne, in welche sie gestimmt werden sollen, überschreiben: als z. B. Timpani in C-G, Timpani in Es-B etc. Die Noten für dieselben werden in den Baßschlüssel geschrieben, und ihre Bezeichnung geschieht gewöhnlich, sie mögen in einem Tone stehen, in welchem sie wollen, durch die Töne C-G, wie bei k; man kann jedoch auch — wenn sie in eine andere Tonart zu stehen kommen, als in C, z. B. in Es — die Töne, in welche sie gestimmt werden sollen, zugleich durch dieselben Noten im Baßschlüssel anzeigen, wie bei l.

k. l.



Anmerk. Die größere Pauke lasse man nicht höher als H, und nicht tiefer als F, so wie die kleinere nicht höher als E, und nicht tiefer als B stimmen: damit das Instrument geschont werde, und der Ton nicht verliere. Die kleinere Pauke wird gewöhnlich in den Grundton der Tonika, und die größere in den der Dominante gestimmt. Wenn nun aber ein Musikstück aus A dur gehen sollte: so würde man die Pauken zu wechseln, und die größere in A, so wie die kleinere in E umzustimmen haben. — Wird es nöthig, in Einem Musikstücke die Pauken umzustimmen: so ist vom Tondichter dasselbe zu berücksichtigen, was bei der Umstimmung der Hörner und Trompeten zu beachten war: es müssen nämlich nicht nur die Töne, in welche sie umgestimmt werden sollen, bezeichnet, sondern auch dem Spieler so viel Pausen gegeben sein, daß während derselben die Umstimmung auch geschehen könne.

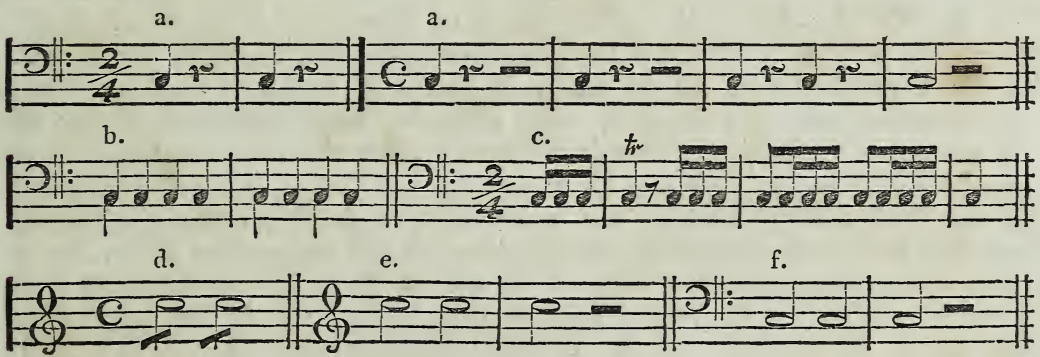
### 2) Die große Trommel (Tambour grand), die kleine oder Wirbeltrommel (Tambour petit etc.)

§. 335.

Die große Trommel, so wie überhaupt alle Instrumente, die zur Janitscharen-Musik gehören, nämlich „die kleine oder Wirbeltrommel, das Tambourin, der Triangel (Triangle), die Becken (Bassin oder Cimbali)" dürfen eigentlich nicht anders benutzt werden, als zur Militair-Musik, oder auch zur dramatischen, wenn sie diesem Charakter entspricht. Leider werden sie aber jetzt durch eine zu häufige Anwendung gemißbraucht, und zu manchen gehalt-

losen Musikstücken gesetzt, wo sie nur so zu sagen betäuben oder rechten Lärm machen sollen; damit jene dürftigen Machwerke doch wenigstens auf Eine Art Eindruck machen mögten.

Diese Instrumente haben eigentlich keinen wirklichen musikalischen Ton; weshalb sie auch bei Fortestellen in der Militair-Musik zu einer jeden beliebigen Harmonie benutzt werden können. Sie erhalten bei der Schreibart immer die Note C; welche für einige in den Violin-, für andere in den Baßschlüssel geschrieben wird. Sollen auf der großen Trommel blos Hauptschläge gethan werden, so bezeichnet man diese so, wie bei a; sollen außer diesen aber auch noch schwächere Schläge statt finden — welches mit der Ruthe geschieht — so streicht man die Noten der Hauptschläge auf- und abwärts, die der schwächern aber blos aufwärts, wie bei b. Die Noten für die Wirbeltrommel werden so bezeichnet, wie bei c; und die des Triangels so, wie bei d. Die Becken und das Tambourin werden gewöhnlich aus Einer Stimme mit der großen Trommel geschlagen; oder ihre Notenbezeichnung ist so, wie bei e oder f. Z. B.




## Viertes Kapitel.

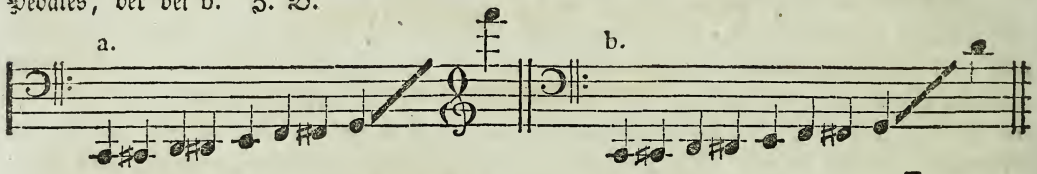
### Die Orgel.

§. 336.

Die Orgel ist das größte und vollständigste unter allen Instrumenten, welches an Kraft und Majestät ein volles Orchester übertrifft. Sie enthält in einem großen Gehäuse eine Menge hölzerner und zinnerner, reihenweise auf Pfeifenstöcken stehender Pfeifen, die dadurch zum Klange gebracht werden: daß die durch Blasebälge eingesogene Luft durch Windkanäle

in die Windkasten, und von diesen in die Windladen tritt. Von den letztern kommt nun beim Niederdrücken der Tasten, wodurch sich die Ventile öffnen, der Wind in die Kanzellen, von hier aus durch die Parallelen in die Pfeifen- oder Windstöcke, und aus diesen in die Pfeifen.

Der größte Tonumfang auf den Manualen ist der nachstehende bei a; und der des Pedales, der bei b. Z. B.




Die Manuale der ältern Orgeln haben aber nur den Tonumfang von C — $\overline{\overline{c}}$, und die Pedale den von C — $\overline{c}$; so auch fehlt auf denselben das tiefere Manual- und Pedal-Cis.

Auf der Orgel können, wie auf dem Pianoforte, Melodie und Harmonie zugleich gegeben werden. Obgleich dieses nicht in den verschiedenen Abstufungen der Stärke und Schwäche des Tones geschehen kann, wie auf jenem: so gewährt sie doch theils wegen der Vielheit und Mannichfaltigkeit ihrer Stimmen, theils wegen der nahen Verwandtschaft dieser mit der menschlichen Stimme, eine Pracht und Fülle der Harmonie, die gewiß hinreichend ist, jenen Mangel zu ersetzen. Außerdem hat sie auch noch den Vorzug: daß diese kräftigen und in weite Ferne hindringenden Töne auch in gleicher Stärke fortklingend erhalten werden können; und daß sie sich vorzüglich zu dem gebundenen, ernsten und feierlichen Style, der für die gemeinsame Andacht erfordert wird, so wie auch zu den stärksten Verwickelungen in der Harmonie ganz eignet. Sie erfordert aber auch einen Spieler, der, mit dem ganzen Wesen und Umfange der Harmonie vertraut, die Geschicklichkeit besitzt, seine musikalischen Gedanken schnell zu ordnen, und zu ihrer Ausführung die entsprechendsten Mittel zu wählen. — Ueber die Behandlung ꝛc. dieses Instrumentes, ist schon in den Paragraphen 207 ꝛc. hinlänglich gesprochen worden.

Anmerk. Will ein junger Tondichter Musikstücke für die Harmonika, für das Aeolodikon ꝛc. bilden: so wird es gut seyn, wenn er sich vorher erst einige Kenntnisse in der Spielart und Behandlung derselben zu erlangen bemüht; indem auf diesen und ähnlichen Instrumenten — der Ton mag durch Vibration oder durch Friktion hervorgebracht werden — nur langsame Stücke, wie z. B. Chorale, Adagio's ꝛc. gut vorzutragen, aber Sonaten und andere Musikstücke, worin Läufer vorkommen, fast unmöglich sind.

# Elfter Theil.

## Von der Instrumentirung.

## Einleitung.

§. 337.

Da es nach §. 313 natürliche und künstliche Tonwerkzeuge gibt, deren man sich zur Ausführung der verschiedenen Musikstücke bedient, und vermöge jener die Vokal- so wie vermittelst dieser die Instrumentalmusik ausgeübt wird: so kann die Musik überhaupt nur in Vokalmusik oder Instrumentalmusik, oder in solcher bestehen, wo beide mit einander verbunden werden.

Fürs Erste ist zu bemerken: wie überhaupt die künstlichen Tonwerkzeuge in den verschiedenen Musikstücken angewendet, und mit einander verbunden werden können, um die musikalischen Gedanken dem Verstande und dem Gefühle anschaulich zu machen; welches man gewöhnlich Instrumentirung (oder auch Instrumentation) nennt. Soll diese dem Charakter des Tonstücks angemessen sein: so kann sie nicht nur, sondern muß oft auf verschiedene Art vorkommen. Der Charakter eines Tonstücks ist nämlich von dem eines andern mitunter so verschieden, daß er nicht allein durch Harmonien, Melodien, Bewegung ꝛc. ausgesprochen werden kann; sondern es sind hierzu oft noch besondere Instrumente erforderlich, um durch diese seine Eigenthümlichkeiten erst noch recht hervorzuheben. So erfordert ferner in der Oper ꝛc. ein kräftiger und stark besetzter Sängerchor eine andere Instrumentirung, als eine sanfte Arie; oder ein Freudengesang eine andere, als ein Trauergesang.

Es muß also unterschieden werden: wie die einzelnen Instrumente theils ihre eigene Verbindung und Behandlung erlauben; theils bald eine eigenthümliche Fortschreitung haben, bald nur zur Ausfüllung dienen, und bald mit andern, die Melodie führenden gemeinsam fortschreiten ꝛc.

Die Musikstücke aber, welche zu ihrer Ausführung blos künstliche Tonwerkzeuge erfordern, sind entweder Instrumentalstücke — oder Instrumentalmusiken — d. h. solche, in

welchen Streich- und Blasinstrumente zugleich angewendet werden; oder es sind solche, zu deren Ausführung nur Blasinstrumente allein nöthig sind, wohin die Harmonie- und Militairmusik gehört. Hat man sich eine gute Kenntniß der Instrumentirung der erstern erworben: so wird man sich dann auch sehr leicht die der letztern, so wie auch die, welche Gesangkompositionen erfordern, aneignen können. Da aber das in der Instrumentirung Liegende, als Sache des Gefühls, zum Verständniß in Begriffe, oder zur Befähigung eigner Schöpfungen in Regeln gebracht zu haben, nicht genügt, sondern immer selbst wieder dem Gefühl angeeignet seyn will, und also eher durch ein fleißiges Studium der Partituren gediegener Werke und durch das Hören guter Tonstücke gewonnen wird: so mögte wohl bei der zu gebenden Anleitung der Instrumentirung der Weg am besten zu wählen sein „daß man sich solche Partituren zur Seite liegend dächte" um junge Tonkünstler auf Das, was hier vorzüglich zu beachten sei, aufmerksam zu machen; damit ihnen Dieses, beim Studieren derselben, zur Richtschnur dienen könne. Und so mögen im Folgenden dergleichen Muster als vorliegend gedacht sein.

---

# Erstes Kapitel.

## Von der Instrumentirung eines Musikstückes für großes Orchester.

### §. 338.

Z. B. Aus der hier vorliegenden Partitur dieses, für ein großes Orchester geschriebenen Musikstückes, welches aus Es dur geht, ist für den jungen Tondichter Nachstehendes vorzüglich beachtungswerth:

1) Wie die Linienfysteme für die verschiedenen Instrumente, von Oben herab, am besten zu stehen kommen, oder auf einander folgen.

Dies geschieht gewöhnlich also: a) Timpani in Es; b) Clarini in Es (beide auf Ein Linienfystem geschrieben); c) Corni in Es (beide sind auf Ein Linienfystem gesetzt); d) Flauto primo; e) Flauto secondo [170]); f) Oboi (beide — Ein Linienfystem); g) Clarinetti in B (beide — Ein Linienfystem); h) Fagotti (beide — Ein Linienfystem);

---

[170]) Wenn in der Partitur die Flöte blos durch Flauto bezeichnet ist: so wird darunter jederzeit die große D-Flöte verstanden.

i) Trombone I. (hierunter wird die Alt-Posaune verstanden); k) Trombone II. (die Tenor-Posaune); l) Trombone III. (die Baß- oder vielmehr die Tenorbaß-Posaune); m) Violino primo; n) Violino secondo; o) Viola; p) Bassi, d. h. Violon und Violoncello (Ein Linienſyſtem).

2) Welche Inſtrumente unter ſich gewöhnlich ein Quartett ꝛc. bilden, oder auch nur zur Verſtärkung dienend zugleich mitwirken.

In dem kurzen, dem Allegro vorangehenden Adagio hat bei den Forteſtellen — wo in den erſten Takten in allen Stimmen nur langſame, Akkorde bildende Töne ausgehalten werden — die erſte Trompete dieſelben Noten, wie das erſte Horn, und die zweite dieſelben, wie das zweite Horn; den Pauken aber iſt bei der hier vorkommenden Es- und B-Harmonie der Grundton, und bei andern Harmonien mitunter auch die Terz oder Quinte des Grundtones gegeben. Auf andern Seiten hingegen — ſowohl in dieſem Adagio, als auch im folgenden Allegro — finden wir nun wieder, daß die Trompeten und Hörner bald den vollſtimmigen Akkord bilden, weil einem jeden dieſer Inſtrumente ein anderer Ton zuertheilt iſt; bald haben die Hörner aushaltende Töne, während den Trompeten entweder Viertel- oder Achtelnoten gegeben ſind; bald ſind — bei ſanften Stellen nämlich — die Hörner allein, ohne Mitwirkung der Trompeten, und mitunter auch dieſe ohne jene benutzt; und bisweilen ſind ihnen auch, dem Charakter des Inſtrumentes angemeſſene Soloſtellen ertheilt. So auch ſind die Pauken nicht nur bei den Forteſtellen angewendet; ſondern auch bei einigen Pianoſätzen. Dieſe Inſtrumente bilden mithin theils für ſich ein Ganzes; theils werden ihnen Soloſtellen gegeben; und theils bekommen ſie nur einzelne, zur Verſtärkung mit beitragende Töne.

Da aber dieſe Inſtrumente nicht die erfolgreiche Wirkung hervorbringen würden, wenn man ſie recht oft, oder vielleicht gar immer da, wo ſie nur zur Harmonie paßten — wie es jetzt leider in vielen der neuern Tonſtücke geſchieht — anbringen wollte: ſo ſind ihnen öfters Pauſen gegeben, um dann am rechten Orte, bei ihrem Wiedereinſetzen, deſto kräftiger zu wirken.

Anmerk. Man bildet mitunter auch Tonſtücke, zu welchen Hörner und Trompeten geſetzt werden, die nicht in dem Tone ſtehen, aus welchem das Stück ſelbſt geht. Das iſt dann der Fall, wenn in denſelben nach ſolchen Tonarten ausgewichen wird, in welchen die Hörner und Trompeten vorzüglich angewendet, und doch nicht erſt umgeſtimmt werden ſollen. So auch benutzt man bisweilen — vorzüglich in Muſikſtücken, die aus Molltonarten gehen — Trompeten und Hörner, die in verſchiedenen Tönen ſtehen, wie z. B. in C und F, C und G, C und Es ꝛc. Gewöhnlich iſt dies auch der Fall, daß man nämlich Hörner oder Trompeten, in verſchiedenen Tönen ſtehend, anwendet: wenn drei oder vier derſelben vorkommen, die öfters vollſtimmige Akkorde geben ſollen. Seltener werden drei, und noch weniger vier verſchiedene Pauken gebraucht.

*

3) Daß die Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte unter sich gewöhnlich in sofern ein Quartett bilden: daß entweder a) die erste Oboe in den Stellen, wo der ersten Flöte nicht zu hohe Töne gegeben sind, dieselben Noten hat, wie diese, und die zweite Oboe dieselben, wie die zweite Flöte; so wie die Klarinetten bald mit den Oboen, und zwar die erste im Einklange mit der zweiten Oboe, und die zweite mit der ersten in der Unteroktave fortschreiten, bald als dritte Stimme im Einklange einen andern Ton vortragen, und die Fagotte auch im Einklange mit einander fortschreiten. Oder es ist b) der ersten Flöte der höchste Ton des vorkommenden Akkordes gegeben, der zweiten der nächstfolgende, der ersten Oboe wieder der nächstfolgende; und die zweite trägt dann — wenn den so eben genannten Instrumenten aushaltende, mehr oder weniger langsam fortschreitende Noten gegeben sind — dieselben Töne, wie die erste Flöte, doch aber eine Oktave tiefer vor — welches, wegen der Verdoppelung der Melodie eine gute Wirkung macht, und bei Mozart sehr oft vorkommt. — Zu gleicher Zeit hat nun die erste Klarinette entweder die Töne der zweiten Flöte, und die zweite die der ersten Oboe in der Unteroktave vorzutragen, oder beide schreiten mit den Oboen bald im Einklange, bald in der Unteroktave fort, und die Fagotte bilden im Einklange den Baß. Oder es sind c) den Flöten, oder den Oboen, oder den Klarinetten, oder der zweiten Stimme von diesen ꝛc. Pausen gegeben, so daß sie nur die drei obern Stimmen, und die Fagotte im Einklange den Baß bilden; oder es bilden endlich d) zwei, drei oder vier dieser obern Stimmen nur zwei besondere Töne, den Sopran und Alt, und die beiden Fagotte vertreten die Stelle des Tenores und Basses.

So sind aber auch bald hier, bald dort diesen Instrumenten Solostellen ertheilt, die sie entweder allein oder mit einem andern in der Oktave vorzutragen haben; wie es z. B. hier und da geschieht, wo der erste Fagott die Solostelle der ersten Flöte, zwei Oktaven tiefer mit vorträgt. Oder es ist e) abwechselnd bald dem Einen bald dem andern Instrumente — oder auch mehrern zugleich — die Melodie der Violine im Einklange oder in der Oktave mitgegeben; damit sie besser hervortrete (welches sehr oft auch bei den Singstimmen geschieht); oder es haben f) bei sanften Stellen bald die Flöten, bald die Fagotte, oder die erste Flöte und der erste Fagott ꝛc. langsame, in Terzen ꝛc. fortschreitende Töne, während die andern Stimmen in schnellern Rhythmen sich fortbewegen; oder es schreiten — während die andern Blasinstrumente Pausen haben — die Fagotte allein mit den Bässen eben so im Einklange fort, wie es gewöhnlich bei Fortestellen zu geschehen pflegt ꝛc. — Auch dürfen wir g) nicht übersehen, daß den Blasinstrumenten, bei langsamen Harmonienfortschreitungen, sehr oft nur aushaltende Töne, als Träger der Akkorde, gegeben werden; während die Streichinstrumente in schnellern Notengattungen fortschreiten. So ist ferner zu beachten:

4) Daß die Posaunen für sich wieder ein Ganzes, einen dreistimmigen Satz bilden, und daher — doch ohne Nachtheil der melodischen Fortschreitung — so viel als möglich vollstimmige Akkorde mit abwechselnden Pausen bekommen. Hier schreiten sie meistens immer in langsamen Noten fort, und so ist ihre Wirkung groß, erhaben, und ihrem ernsten Charakter angemessen; läßt man sie hingegen, wie es jetzt sehr oft geschieht, in sehr schnellen Notengattungen fortschreiten, so geht dadurch nicht nur ihre eigenthümliche Wirkung verloren, sondern es entsteht nicht selten auch Undeutlichkeit ꝛc. Endlich ist nicht zu übersehen:

5) Daß die Streichinstrumente meistens ein Quartett bilden, und dabei die Hauptparthien vorzutragen haben: theils weil auf ihnen die schnellsten und schwierigsten Stellen am leichtesten zu geben sind; theils weil man vorzugsweise auf denselben sowohl den durchdringendsten, als auch den zartesten Ton hervorrufen kann; theils weil auf diesen aus allen Tonarten ohne große Schwierigkeit gespielt werden kann; theils weil auf ihnen zu gleicher Zeit mehrere Töne, Doppelgriffe ꝛc. gegeben werden können; und theils weil sie einer größern Benutzung fähig sind, als die Blasinstrumente — indem beim Spielen nur die Arme und Hände, und nicht die Lunge, in Anspruch genommen werden. Man gibt ihnen mithin gewöhnlich auch weniger Pausen, als den Blasinstrumenten. Die Streichinstrumente bilden daher auch in der Orchestermusik öfters einen ersten Chor, und die Blasinstrumente einen zweiten; sie führen meistens die Hauptmelodie, und tragen oft Stellen von ziemlicher Länge ganz allein vor, ohne Begleitung der Blasinstrumente. Sie bilden jedoch mitunter auch — wie z. B. hier, wo die Oboe, und hier, wo die erste Flöte, so wie hier, wo die erste Flöte mit dem ersten Fagotte die Melodie zugleich vorträgt — nur eine Begleitung; welches, was sich wohl von selbst ergibt, auch bei den Solostellen der Blasinstrumente geschehen muß. Der ersten Violine wird meistens die Hauptmelodie gegeben; es ist jedoch mitunter auch der Fall, wie z. B. hier, daß man sie der zweiten, oder auch beiden gibt. So schreitet auch die Viole nicht immer selbstständig, sondern öfters auch, wie hier, mit dem Basse und Cello, oder wie dort mit dem Fagotte, mit guter Wirkung im Einklange fort. Nicht selten geht sie auch mit dem Basse in der Oktave; welches aber nur dann geschehen kann: wenn sie die Töne des Instrumentes, das die Hauptmelodie führt, nicht überschreitet; indem dadurch sonst leicht Undeutlichkeit entstehen könnte.

Fassen wir nun das Ganze zusammen, so erhellet daraus:

a) daß in der Orchestermusik die Streichinstrumente meistens die Basis bilden; die Blasinstrumente hingegen theils zur Verstärkung dienen — indem sie entweder nur einzelne Akkorde angeben, oder dieselben, bei vielen Figuren der Streichinstrumente, in längeren Tönen vortragen; theils abwechselnd zur Führung der Melodie benutzt werden; theils auch ein besonderes Ganze für sich allein vorstellen — während die Streichinstrumente ent-

weder Pausen, oder ihren eigenen Gang haben, und gleichsam einen besondern Chor ausmachen. Die Blasinstrumente sind mithin sehr dazu geeignet, dem ganzen Tonstücke Licht und Schatten zu geben. Soll aber Dieses geschehen: so dürfen sie, wie schon oben gesagt, nicht immer und überhäuft beschäftigt sein; weil dadurch sonst die Abwechselung, so wie auch der wahre Effekt, den sie machen sollen, verloren gehen, und die Bläser zu sehr ermüdet werden. Sie dürfen ferner auch nicht beständig im Forte einherschreiten — oder einzelne Noten, welche in sanften Stellen allein hervorgehoben werden sollen, so stark hervorheben wollen, wie bei Fortestellen; weil hierdurch nicht nur gegen die Regeln des guten Geschmacks gefehlt, sondern gewiß auch nur ein sehr grelles Licht erscheinen würde. Es wird daher der junge Tondichter auf die zu setzenden dynamischen Zeichen wohl zu achten haben, und sich, wenn bei Forte- oder Pianostellen einzelne Noten hervorgehoben werden sollen, nicht eben derselben bedienen wollen.

b) Daß man bei den Instrumenten, welche für sich ein Ganzes, ein Quartett ꝛc. bilden, stets auf die Reinheit des Satzes zu sehen habe; daß diese jedoch mit andern, die ebenfalls auch für sich wieder ein Quartett ꝛc. darstellen, im Einklange oder in der Oktave fortschreiten dürfen; welche Fortschreitungen also keinesweges für fehlerhafte Oktaven zu erachten sind. Daß ferner auch die zweite Violine mit der ersten — eben so, wie die Viole mit dem Basse — im Einklange oder in der Oktave gehen kann, wenn die Melodie mehr hervortreten soll.

c) Daß in den vollstimmigen Akkorden die Reihe der Töne so dargestellt ist: daß zwischen der Flöte und Viole, von Oben bis nach Unten, selten ein Intervall derselben fehlt; zwischen der Viole und dem Basse hingegen, oder mitunter auch zwischen dem Cello und dem Basse — wenn diese nämlich nicht im Einklange fortschreiten — aus schon oben angeführten Gründen, meistens eine größere oder kleinere Entfernung statt findet.

Anmerk. 1. In Militairmusiken ꝛc. kann man, außer der Janitscharenmusik, auch noch verschiedene der kleinen Flöten und Klarinetten mit anwenden.

Anmerk. 2. Es ist übrigens noch dem jungen Tondichter sehr zu empfehlen: daß er die Instrumente öfters mit einander abwechseln, und bald dieses, bald jenes allein, oder in Verbindung mit einem oder einigen andern besonders hervortreten lasse, und die Blasinstrumente bei sanften Stellen sparsam benutze; damit man da, wo die größte Kraft erfordert wird, durch das Eintreten aller Stimmen, auch die erforderliche Wirkung hervorbringe.

## Zweites Kapitel.

### Von der Instrumentirung eines Musikstückes für ein weniger großes, so wie auch für ein kleines Orchester.

§. 339.

Bei der Instrumentirung eines solchen Musikstückes ist fürs erste alles Dasselbe genau zu beachten, worauf in dem vorhergehenden Kapitel aufmerksam gemacht wurde. Der Unterschied ist nur dieser, daß hier einige oder mehrere Instrumente ausfallen. Diese würden sein:

a) Die Alt- und Tenorposaune; oder auch alle drei Posaunen.

b) Die Posaunen und Klarinetten; oder die Posaunen und Oboen.

c) Die Posaunen, Klarinetten und die zweite Flöte; oder statt der Klarinetten könnten auch die Oboen ausfallen.

d) Außer den bei c genannten können auch die Pauken und Trompeten — und bei der Bildung eines Musikstückes für ein noch kleineres Orchester — auch die Hörner oder Fagotte weggelassen sein. Oder man kann auch zu den Streichinstrumenten nur Flöten und Fagotte, so wie auch, statt der Erstern, Oboen oder Klarinetten, oder Flöten allein wählen ꝛc.

In Musikstücken, die aus mehrern Sätzen bestehen, wie z. B. Sinfonien ꝛc. läßt man beim Mittelsatze, wenn er ein sanfter ist, oder sein soll, gewöhnlich die Posaunen, Trompeten und Pauken, und außer diesen vielleicht auch noch einige Rohr- oder Flöteninstrumente weg: theils damit mehr Abwechselung statt finde; theils damit die hierzu gewählten Instrumente dem Charakter des Tonstücks besser entsprechen; theils und vorzüglich damit dann beim darauf folgenden Schlußsatze ꝛc. die Instrumente zusammen eine desto kräftigere Wirkung hervorbringen mögen.

In den Quartettkompositionen — sie mögen für Streichinstrumente allein, oder für drei Streichinstrumente und eine Flöte, oder Oboe, oder Klarinette ꝛc. gesetzt sein — ist auf die Reinheit der Stimmenführung eben so zu sehen, wie beim vierstimmigen reinen Satze. In Quintetten, Sextetten, Septetten ꝛc. für Streich- und Blasinstrumente, oder für Letztere allein, kann abwechselnd bald der fünf-, sechs-, siebenstimmige ꝛc. reine Satz angewendet, bald Eine oder die andere Stimme verdoppelt werden. — In den Duetten und Trio's wendet man den zwei- und dreistimmigen reinen Satz an.

Die Harmoniemusiken, d. h. die Tonstücke für bloße Blasinstrumente, werden entweder für gleichartige, oder für verschiedenartige Instrumente gebildet. Geschieht es für gleichartige:

so setzt man sie entweder für 2, 3 oder 4 Flöten; für 2, 3, 4 oder noch mehr Hörner; für 2, 3 oder 4 Fagotte; oder auch für mehrere Trompeten, wozu man jetzt die Klappen- und Ventiltrompeten benutzt. Geschieht es hingegen für ungleichartige: so können hierzu mehrere oder alle Blasinstrumente benutzt werden: wo man dann den Klarinetten gewöhnlich die Hauptstimme gibt, und auch wohl die Oboen und Flöten zur Verstärkung derselben mit anwendet. Bei einer Musik für alle Blasinstrumente würden daher mehrere Klarinetten — bei sanften Stellen auch die Oboe oder die Flöte, der Fagott ꝛc. allein, oder mit einem andern in der Oktave fortschreitend — die Melodie bekommen; und andere Klarinetten nebst den Fagotten würden die Mittelstimmen bilden, oder die letztern auch oft mit zur Verstärkung des Basses benutzt werden können; und die Kontrafagotte, die Baßposaune ꝛc. würden die Grundstimme vorzutragen haben.

Anmerk. In den Tanzkompositionen wird von den Streichinstrumenten die Viole weggelassen; indem die zweite Violine zur Deckung der hierzu erforderlichen einfachen Begleitung ausreichend ist. Will man für ein kleines Orchester Tänze, vielleicht für fünf Stimmen verfertigen: so setzt man zu den Streichinstrumenten noch eine Flöte und eine Klarinette, oder statt der Flöte zwei Klarinetten hinzu; welche dann abwechselnd die Melodie führen, oder zur Verstärkung derselben dienen. Bestimmt man sie hingegen für ein größeres Orchester: so kann man außer den Klarinetten, oder der Flöte und Klarinette, noch zwei Hörner darzu nehmen; wodurch sie alsdann siebenstimmig, oder vielmehr für sieben Stimmen geschrieben werden. Sollen nun noch mehrere Blasinstrumente mitwirken: so kann man nebst den angeführten noch Fagotte, Trompeten ꝛc. mit anwenden. Den Blasinstrumenten müssen aber in diesen Musikstücken eben so gut auch, wie in größern, öfters Pausen gegeben werden, um die Bläser nicht nur athmen, sondern mitunter auch ausruhen lassen zu können.

## Drittes Kapitel.

### Von der Instrumentirung der Gesangstücke.

§. 340.

In diesen Tonstücken soll der Gesang der vorherrschende Theil sein, welchen das Orchester begleitet. Die Begleitung muß daher so eingerichtet werden: daß sie weder durch ihre Melodie, noch durch die Masse ihrer Töne die Gesangparthie störe, oder vielleicht gar verdunkele; obgleich dem Orchester abwechselnd auch sein Theil zu geben ist, damit es nicht ganz in den Hintergrund zu stehen komme. Im Sologesange hat man aber mit der Orchesterbegleitung sparsam zu verfahren, und eine jede, den Gesang verdunkelnde Figurirung zu vermeiden, wenn die Hauptstimme gehörig hervortreten soll; in starkbesetzten Chören hingegen würde man

eben so gut, wie bei Instrumentalstücken, größere Tonmassen anwenden können, die bald für sich bestehend wirkten, bald zur Unterstützung des Gesanges dienten. So schreiten z. B. die Streichinstrumente nicht nur in Fugen, sondern auch in Chören öfters mit den Singstimmen im Einklange fort, wo alsdann die erste Violine dieselben Töne bekommt, die der Diskant hat; die zweite geht mit dem Alte, die Viole mit dem Tenore, und die Bässe mit dem Basse. Eben so werden auch öfters die Singstimmen von den Blasinstrumenten unterstützt; welches vorzüglich dann sehr gut ist, wenn bei ihrer einfachen harmonischen Fortschreitung zur größern Wirkung die Streichinstrumente einen figurirten Gegensatz bilden. So auch ist es sehr rathsam, daß man, wenn in Fugen den Streichinstrumenten Gegensätze gegeben werden, die Singstimmen durch Blasinstrumente unterstützen lasse; welches vielleicht so geschehen könnte, daß der Sopran von der ersten Oboe und den Flöten, von diesen oft in der Oktave — der Alt von der zweiten Oboe und der ersten Klarinette — der Tenor von der zweiten Klarinette und dem ersten Fagotte — und der Baß von dem zweiten Fagotte und der Baßposaune unterstützt würde. Bei drei Posaunen bekäme der Alt außerdem noch bei langsamen Noten eine Stütze an der Altposaune, und der Tenor an der Tenorposaune; und führten die Streichinstrumente keinen Gegensatz, so würden die erste Violine außerdem noch den Sopran, die zweite den Alt, die Viole den Tenor, und die Bässe den Baß unterstützen, und alsdann die Blasinstrumente wohl auch abwechselnd Pausen bekommen können. Die Trompeten, Pauken und Hörner wendet man auch hier nur zur Verstärkung an; besteht aber der Anfang des Fugenthema's aus gebrochener Harmonie: so kann derselbe in der Mitte ꝛc. der Fuge recht kräftig durch die Trompeten und Hörner hervorgehoben werden.

In Sologesängen werden ebenfalls auch die Singstimmen abwechselnd von Streich- oder Blasinstrumenten unterstützt; doch darf Dieses nicht in Einem weg geschehen: weil jene sonst nicht als selbstständig erschienen. So kann man z. B. in einer Diskant-Arie die Singstimme bisweilen von der ersten Violine, oder von der Flöte, oder vom Fagotte ꝛc. unterstützen, und diese mit jener im Einklange oder in der Oktave fortschreiten lassen; so wie in einer Baß-Arie der Fagott oder das Cello ꝛc. und mitunter sogar, und zwar nicht ohne gute Wirkung, die erste Violine die Singstimme unterstützen kann. Oder es unterstützen, in einem Terzette für zwei Soprane und einen Alt, die beiden Violinen und die Viole die Singstimmen durch ihr Fortschreiten mit denselben im Einklange; und haben die Streichinstrumente Figuren oder Pausen, oder dienen sie blos zur Begleitung, so kann dies von den Flöten, Oboen und Fagotten so geschehen: daß die Flöten in der Oktave mit den Oboen, diese im Einklange mit den beiden Diskanten, und die Fagotte wieder im Einklange mit dem Alte fortschreiten; oder die Fagotte haben aushaltende Töne, während den Oboen und Streichinstrumenten Viertel- oder halbe Noten ꝛc. mit abwechselnden Pausen gegeben werden. In einer Tenor-Arie kann

wieder recht passend der erste Fagott die Singstimme im Einklange unterstützen; oder die erste Violine trägt bald einen Theil des Gesanges, bald nur die Hauptnoten in der Oktave, oder nicht selten auch im Einklange mit vor; worauf sie dann immer wieder Pausen erhält ꝛc. So kann auch in der Alt-Arie die Viole, oder der Fagott, oder die Oboe ꝛc. den Gesang unterstützen.

Anmerk. 1. Freilich haben eigentlich die vier Geigeninstrumente, für ihren Umfang, und besonders ihre besten Mitteltöne, eine höhere Stellung als die vier Gesangstimmen; wodurch ein besonderes Verhältniß zu Letzteren entsteht. Nämlich in Begleitung derselben schwebt die erste Violine gern über dem Gesange, und wird eben dadurch häufig von der Melodie ab, zu einer figurirten Begleitung veranlaßt, und in der Tiefe muß der Kontrabaß dem Gesangbaß entsprechen. Und indem im Quartett das Heruntersteigen in den Kreis der Gesangtöne etwas weniger Natürliches, etwas Gedrücktes, Klagendes, Ernstes oder Sinnendes, oder Schläfriges ausdrückt: so wird andererseits die Idee des mehr als Vierstimmigen, vom Quintett bis zum Nonett, veranlaßt.

Anmerk. 2. Welche Instrumente übrigens am angemessensten abwechselnd mit den Singstimmen im Einklange oder in der Oktave fortschreiten können, wird am besten aus Mozarts Opern ꝛc., Haydns Schöpfung ꝛc. zu ersehen sein; welche ein junger Tonkünstler sehr fleißig zu studiren hat, wenn er sich eine gute Instrumentirung aneignen will. — Dabei aber bilde man nicht nur seinen kritischen Verstand, sondern schärfe vielmehr sein ästhetisches Gefühl. Man frage sich also nicht nur a) welches ist oder sind hier die Hauptgedanken? welchen Charakter haben sie (ernsten, leichten; ruhigen, aufgeregten; schwachen, heftigen; freudigen, traurigen; sinnenden, entschlossenen; zaghaften, muthigen; zurückhaltenden, hingebenden; heitern, feierlichen; gehässigen, liebevollen; spröden, zärtlichen)? Wessen Empfindungen drücken sie aus (eines Einzelnen, Vieler; eines Nahen, Fernen; Ruhenden, Bewegten; Schwachen, Starken; Jugendlichen, Alten; weiblich, männlich)? Wie entsprechen die Instrumente selbst gewissen Menschlichkeiten (Alter, Geschlecht, Charakter, Zartgefühl, Rohheit)? Und wie nehmen sich Vereinigung, Ordnung und Gegensatz darin aus? Sondern b) man entkleide die Hauptgedanken von ihrer Umgebung, und frage sein Gefühl: wie wahr, einfach, schön und reich sie sind? und wie viel sie durch die Umkleidung und Erweiterung an dem Ausdruck dieses ihres Charakters gewonnen haben? Endlich c) nehme man solche und auch selbstgeschaffene musikalische Gedanken, und bekleide sie stufenweise und mehrfaltig mit Instrumentation, und studire so mit seinem Gefühle deren Wirkung. — Das gäbe nützliche Studien, die oft den besten Harmonikern gefehlt haben!

# Zwölfter Theil.

## Formenlehre der Tongebilde oder verschiedenen Musikstücke.

§. 341.

Die Tonkunst ist im Allgemeinen ein menschliches Thun, d. h. ein Verbinden der innern Kraft mit einem äußern Gegenstande; knüpft sich aber zugleich an einen subjektiven Zweck. Indem aber die Hauptbedeutung in das Thun selbst gelegt wird, erhebt es sich zur Kunst; worin der menschliche Geist den ganzen Reichthum seiner Schöpferkraft, in der Verbindung von Einheit und Mannichfaltigkeit entwickelt. Diese Kunst will also zunächst nicht durch ihr Geschaffenes die Bedingungen des sinnlichen Erdendaseins befriedigen und den Kreis nützlicher Dinge vermehren, d. h. dem Reiche des Guten im engern Sinne, angehören; sie will auch nicht dem Innern, dem Subjektiven allein, durch Bereicherung, Stärkung und Reinigung desselben dienen, dem Reiche des Sittlichen angehören; sondern auf einer Mittelstufe stehend der geistigen Kraft nur einen Schauplatz der Entfaltung geben, in dessen Wahrnehmung die Tiefe des Gemüths anderer Menschen sich erfreut; indem sie gleichsam ahnend emporgehoben wird zum Bewußtsein eigener Verwandtschaft, eigener Schöpfungskraft, eigener Gottähnlichkeit. Dies ist der Kreis des Schönen; das durch die Entfaltung und Belebung der Geisteskräfte sich dem Sittlichen, der Tugend anschließt, und durch die Erheiterung und Freude auch wieder dem sinnlichen Leben dient, welches es im Genuß verschönert. Der Umfang aller Hilfsmittel dieses Strebens ist die Kunst objektiv, und die höchste Ausbildung der innern Kraft dazu, ist die Kunst subjektiv; so auch in der Tonkunst.

§. 342.

Der schaffende Künstler stellt in seinem Kunstwerke der Anschauung Etwas dar, was er gedacht hat. Ist dieses Etwas eine Erscheinung außerhalb des Menschen: so dient ihm dazu die bildende Kunst, mit Zeichnen, Mahlerei und Bildnerei; ist dies Etwas eine Erscheinung innerhalb des Menschen, so könnte man es, mit den Alten, Musik im weitern Sinne nennen, wovon jedoch die Tonkunst einen sehr engen Theil ausmacht. Indem nämlich die Veränderungen des Innern, des Gemüths, in drei sehr verschiedenen Stufen sich zeigen, so entwickelt sich auch die daraus hervorgehende Thätigkeit auf drei verschiedene Arten. Die unterste Stufe ist die Erregung des Gemüths nur im Ganzen, als Gefühl und Empfindung;

*

diese bringt unwillkührlich als ihren Ausdruck den Laut, den Naturton hervor. Die zweite, höhere Stufe geht zu Begriffen und Vorstellungen über, die sich in Wort und Rede darstellen. Die höchste Stufe, oder vielmehr größte Erweiterung, wird zum vollständigen Handeln mit einer Theilnahme des ganzen Menschen. Indem nun der Künstler, mit Willkühr, sich dieser drei Stufen bedient, übt er 1) die Tonkunst, oder 2) die Redekunst, oder 3) die Schauspielkunst. Doch können diese Künste auch wieder mit einander verbunden werden.

§. 343.

So hat es denn die Tonkunst, oder Musik im engern Sinne, zunächst nur mit Darstellung der Empfindungen durch deren natürlichen Ausdruck, den Laut, zu thun. Indem jedoch die Sprache und Rede die Eine Seite des Lautes vorzüglich in Anspruch nimmt: so bleibt der Tonkunst insbesondere der Laut nach seiner Höhe und Stärke, als Ton übrig, und wird so der Stoff ihrer Schöpfungen, das Mittel ihrer Darstellungen. Nur im geringeren Grade benutzt sie auch die körperliche Verschiedenheit des Lautes als Schall und Klang der besondern Werkzeuge.

§. 344.

Auch das Schaffen im Reiche der Tonkunst hat seine nothwendigen Gesetze, die theils aus der Idee alles Schaffens überhaupt, theils aus der Natur des Menschen herfließen; und die Theorie der Kunst im Allgemeinen, die Lehre vom Schönen, d. h. die Aesthetik, geht also auch der Lehre der Tonsetzung voraus. Der Hauptgrundsatz bleibt auch hier „Einheit mit Mannichfaltigkeit." Dies ist das Absolute aller Kunst; die hinzutretenden Zufälligkeiten und Bedingungen geben nun die verschiedenen Kunstformen, und die verschiedenen Grade in der Vollendung ihrer Darstellung.

§. 345.

Auch die verschiedenen Kunstformen, d. h. die verschiedene Erscheinung der Tonkunst, als Ausdruck der Empfindung durch Töne, die Klassifikation ihrer Kunstleistungen und Kunstschöpfungen, unterliegen den allgemeinen Gesetzen der Natur. Nach diesen hangen sie zunächst ab A) von den absoluten, B) von den zufälligen Bedingungen.

§. 346.

Die absoluten sind die möglichen Verschiedenheiten in a) der Empfindung, b) dem Tone, und c) der künstlerischen Verbindung beider, überhaupt. Die zufälligen Bedingungen sind das Hinzutreten von d) Theilnehmern, e) Zweck, und f) Ort und Zeit.

§. 347.

Daraus ergeben sich die Grund- und Hauptformen, die durch g) wechselseitige Verknüpfung, und h) Unterordnung der verschiedenen Bedingungen, die Unendlichkeit

des Kunstgebietes begründen; wobei man die aus den absoluten Bedingungen hervorgehenden, die reinen Formen, die aus den zufälligen Bedingungen die bedingten Formen, und die aus verknüpften und untergeordneten Bedingungen die gemischten Formen nennen könnte. — So würde sich eine klare und vollständige Uebersicht ergeben, und der wahre Charakter einer jeden Kunstform theils unmittelbar aus sich selbst, theils mittelbar aus der Vergleichung verwandter und doch nicht ganz zu vermischender Formen, erkannt und festgehalten werden können.

§. 348.

Die Empfindung, subjektiv, d. h. als solche überhaupt, und als Gegenstand einer Kunstarbeit betrachtet, zeigt uns zuerst in sich ihren eigenthümlichen Charakter, sozusagen ihre Farbe; deren bestimmtester Ausdruck das Höchste in der Kunst, und nur Sache des Genie's, der künstlerischen Erfindungs- und Schöpfungskraft ist, und auf einer unmittelbaren Fähigkeit und tiefern innern Anschauung beruht; die weder gelehrt, noch in Regeln gefaßt, sondern nur durch Uebung gestärkt und durch Beispiele angeregt werden können. Dies gibt die Kunstgestalten, wofür die Formen als Gewand dienen. Nämlich an sich zeigt die Empfindung noch Maaß (subjektive Extension) und Stärke (subjektive Intension).

§. 349.

Die Empfindung, nach ihrem äußern Maaße, stellt sich hier dar 1) als schon ganz vorhanden, rein und einzeln, z. B. in den meisten kleinern Formen: Lied, Arie, Choral, Kanon, Marsch, Tanz. 2) Als Gang einer Empfindung, entstehend, wogend, sich nährend, ersterbend, übergehend, abbrechend ꝛc. in Sonaten, Sinfonien, größern Arien. 3) Als Reihe von Empfindungen; entweder mit vorherrschender Einheit, Eine Empfindung mit abwechselnden Gestalten (Variationen); oder, mit vorherrschender Mannichfaltigkeit, vielerlei Empfindungen unter Einen Hauptgesichtspunkt (geschichtlich, örtlich ꝛc.) verknüpft, z. B. in der Ouvertüre. 4) Oder Empfindungen in Tonbildern, mehr an einander gereiht, als wesentlich verbunden, in verschiedenen Abstufungen: Potpourri, Capriccio, Fantasie.

§. 350.

Die Empfindung nach der Stufe ihrer eigenen Erregung, ihrer Lebhaftigkeit, zeigt sich in dem größern oder geringern Zurückdrängen des Verstandes und der Vernunft, dem Entfernen des reinen und besonnenen Denkens, mit einer Hingebung an ein gewisses Gesammtgefühl, einer Aufregung des gesammten Gemüthes in seiner Tiefe. Also 5) so lange der Gedanke noch mit der Empfindung kämpft, selbst rasch abwechselt und vorwärts schreitet, ist der Ausdruck rezitirend; 6) wenn die Empfindung vorherrschend wird, ist der Ausdruck sangbar, cantabile, im engern und höhern Sinne — z. B. im Liede — wobei der

Verstandesvorstellungen weniger sind, diese weniger abwechseln, und sich mehr wiederholen. 7) Im höchsten Grade, wo das Gemüth von der stärksten auf- und abwogenden Empfindung ganz überwältigt wird, und die Denkkraft fast passiv ist, kommt das eigentlichste Arioso, z. B. der großen oder Bravour-Arie. — Beides gibt also subjektive Bedingungen.

§. 351.

Die Empfindung, nach ihrer Klarheit uns objektiv erscheinend, vermöge der Deutlichkeit der angewandten Kunstmittel, zeigt sich 8) auf der untersten Stufe bei bloßer Anwendung des Instrumentenschalles, der nur durch seine Verwandtschaft mit dem menschlichen Stimmlaute seine Bedeutung bekommt, also unvollkommener ist. So auch der Thierlaut. 9) Vollkommener, als menschlicher Gesanglaut, Tonreihen auch ohne begleitendes Wort erlaubend, im solfeggio. 10) Am vollkommensten: deklamirend, d. h. mit dem erläuternden Worte verbunden. — Dies gibt die objektiv-extensiven Bedingungen der Tongebilde; gegenüber steht die objektiv-intensive Steigerung: 11) im einzelnen Tone selbst, der schon an sich eine Empfindung verkündigt und eine dergleichen erregt. Insbesondere also hier durch Wahl, Schönheit und Dauer. 12) Als Melodie. 13) Als Harmonie.

§. 352.

Dazu treten noch die relativen Bedingungen, auf der Stufe des Uebergangs von der Empfindung zur Darstellung, in der Art des Ausdrucks. Nämlich 14) relativ-extensiv, in der Ausdehnung der mit dem Inhalte verbundenen Form: a) Als Satz, höchstens in Komma's zerfallend; b) als Periode; c) als Periodenreihe. — Oder relativ-intensiv, in der Innigkeit der Verbindung der Form mit dem Inhalte, dem musikalischen Gedanken: 15) in dem Fantasiren, wo der Gedanke vorherrschend ist, oft selbst formlos wird; 16) in der geregelten Form, wo diese mit dem Gedanken in ein Wechselverhältniß tritt; 17) in der künstlichern Form, wo der Gedanke nachstehen muß, dagegen die Form vorherrschend ist: z. B. Fuge, Kanon; wodurch sich die künstlerische Kraft der Herrschaft über die Tonmittel in gesteigerten Verhältnissen ausspricht, und in unmittelbarer Wahrnehmung den Hörer befriedigt.

§. 353.

Die hauptsächlichsten hinzutretenden zufälligen oder Nebenbedingungen geben bedingte Formen, oder einen bedingten Charakter. Nämlich die Verschiedenheit der Theilnehmer gibt 18) entweder das Solo; oder das Hervortreten eines Einzelnen, das Obligato, neben andern Untergeordneten. 19) Das Mehrstimmige mit gleicher Berechtigung; z. B. vom Duo bis zum Nonett. 20) Das Vielstimmige; entweder mit hervortretender Einheit, als Chor, auch in der Sinfonie; oder mit hervortretender Mannichfaltigkeit, d. h. konzertirend; indem abwechselnd einzelne, oder alle Stimmen sich hervordrängen.

§. 354.

Der besondere Zweck kann immer nur wieder sich auf Empfindungen beziehen, d. h. im Allgemeinen eine Art derselben hervorrufen, stärken, und zu anderweitiger Thätigkeit hinführen wollen. Dies geschieht hauptsächlich 21) im Dienste der Religion, zur Erweckung der Andacht, in der Kirche und anderwärts. Die religiöse Musik will also Sammlung des Gemüths, Ernst und Demuth ausdrücken; so daß selbst die Empfindungen weder leidenschaftlich, noch hastig, sondern mit der Vernunft vereinigt erscheinen sollen, und auch selbst die Freude durch Demuth geheiligt wird.

§. 355.

22) Eben so für den Krieger in der Militairmusik, theils zu Erhebung des Muthes, theils durch scharf ausgedrückten Rhythmus zur Erleichterung seiner kriegerischen Bewegungen. Desgleichen 23) in der Tanzmusik, theils zu gemeinsamer freudiger Stimmung, theils zu erleichterter und geordneter Bewegung. — Eine andere Art gemeinsamer öffentlicher Musik würde 24) eine solche für Volksfeste, große Volksmassen, Spiele ꝛc. sein, wenn dies häufiger bei uns statt fände. Wenigstens gehört hierhin das eigentliche Volkslied, einfach, langsam und feierlich, ein Gemeinsames der Empfindungen ausdrückend.

§. 356.

25) Durch Ort und Zeit bestimmt sich zuerst die Kammermusik für kleinere eingeschlossene Räume, und weniger festliche Gelegenheiten. 26) Die Konzertmusik für größere eingeschlossene Räume, und auch wohl für Festlichkeiten. 27) Die Theatermusik, für halbgeschlossene Räume, und neuerdings nicht mehr — wie im Alterthum — religiösen Festlichkeiten, sondern vielmehr dem sinnlichen Vergnügen und der momentanen Aufregung dienend. 28) Die Harmoniemusik in freien Räumen, bald zur Jagd, zu Wasserfahrten, in Gärten, bald für die Abendstille.

§. 357.

Eine besondere Abwandlung (Modifikation) bekommt die Musik durch Ort und Zeit der Volksthümlichkeit, woraus ein besonderer Charakter hervorgeht, der sich zugleich in Lieblingsformen ausspricht. An sich kann die Empfindung und ihre Verbindung mit den Tonmitteln dadurch nicht geändert werden; aber es ist, genauer betrachtet, mehr eine Beschränkung, Einseitigkeit und Abnormität. Die vollständigste Entwickelung hat sich neuerdings in der böhmischen und der sich daran knüpfenden (östreichischen und) deutschen Musik ergeben, worin alle Empfindungen mit ihren besondern Stufen, und zwar als solche am reinsten, statt finden, und in den Tonbildern ihren natürlichsten Ausdruck erhalten. Aber manche Völker sind 29) ärmer an Gemüthsleben, sie kehren gar zu gern zu Einer

Art der Empfindung und einer gewissen Stufe der Aufregung zurück, und bleiben so zu sagen dabei stehen (die melancholische schottische, die heitere sicilianische, die naive kosakische, die zärtliche russische, die kecke polnische Nationalmusik). 30) Bei andern sondert sich die Empfindung nicht genug vom Gedanken, Worte und dessen Laute, ab, und bildet ihr Darstellungsgebiet „den Kreis der Töne" nicht vollständig genug aus; so daß entweder das Rezitiren sich hervorhebt — oder ein Kreischen, ein Dumpfes oder anderes Besondere der Töne hinzutritt — oder der Umfang und die Anzahl der Töne zu enge genommen wird — oder zu weit durch Hinzufügung der unharmonischen Viertelstöne (jüdisch, altgriechisch; altrömisch; ostindisch ꝛc.) — oder die Harmonie bildet sich weniger aus, und begnügt sich mit einzelnen, abgerissenen, unbeweglichen Andeutungen (türkisch). 31) Oder der Gang der Empfindungen ist nicht natürlich, rein, wahr. Entweder ist der kalte erkennende Verstand und die ruhig berechnende Vernunft zu vorherrschend, und die Tongebilde erscheinen zu sehr als Berechnung, oder wohl gar nur als empfindungsloses Machwerk (frühere Kirchenmusik; frühere deutsche). Oder der Geist in seiner Lebendigkeit unterbricht die Empfindung zu sehr, und, statt sich in sie zu versenken, tanzt auf ihr und spielt mit ihr; daher weniger Einheit und Durchführung der musikalischen Hauptgedanken, ein Hüpfen von Gedanke zu Gedanke, und ein unnützes Uebergehen zu dem künstelnden Moll, in Freude wie in Leid, in Ermuthigung wie in Trauer (französisch) so daß die Farbe der Empfindung schillernd heißen könnte. Oder die Empfindung mag sich gern aufregen lassen, sich kitzeln, in immerwiederholten Glanzpunkten erscheinen, als Ausdruck einer üppigen Natur (italiänisch), wo die Farbe schimmernd ist. Diese wollüstelt, während jene kokettirt und tanzt. Oder der Gang ist gedrückt, die Empfindung lebt sich weniger aus; daher das Sehnsüchtige, und der Schluß in Terz und Quinte. Wird endlich in einem Zeitraume das Streben sichtbar, die Vorgänger zu überbieten, sich in den ungewöhnlichsten Empfindungen, den seltsamsten Gedanken, und deren übertriebenstem Ausdrucke und reichster Umkleidung zu zeigen: so ist die Zeit der Unnatur, Ziererei und Bizarrerie da. 32) Selbst die Eigenthümlichkeit der Sprache kann großen Einfluß haben; doch könnte man sie, koordinirt, auch als gleichzeitige Frucht des Volksgeistes ansehen. Ihre Weichheit hängt mit der Sangbarkeit zusammen (italiänisch, spanisch, dänisch, slavisch) und ihre Akzentuation hat Einfluß auf Melodie und Rhythmus; daher der Gegensatz deutscher und französischer Melodien, und des Gesangvortrags.

## §. 358.

Dasselbe zeigt sich auch 33) nach Zeit und Ort, im Religiösen und dessen musikalischem Ausdruck. Der Synagogengesang führte, vereinfacht, zu den rezitirenden ambrosianischen Lobgesängen, eigentlich Gesängen des Priesterchors vor dem Altare. Diesen folgten (vielleicht dem altrömischen Gesange entsprungen) die einfachen beschränkten Melodien des römischen Meß-

gesanges. Darneben entstand die ältere christliche Hymne, am vollständigsten endlich ausgebildet in dem evangelisch-deutschen Chorale (als strengster Vereinigung der Empfindung Vieler); welchem die eigentlich katholische Motette (als das Streben Einzelner, ihre Empfindung Allen mitzutheilen) gegenübertritt. Eine höhere gemischte Kunstform ward endlich, dem kunstreichern Zeitgeiste entsprechend, die Kantate; wovon man vielleicht das Oratorium durch die Entfaltung dramatischer Persönlichkeiten, als höchste Form, unterscheiden könnte.

§. 359.

Schon die Bedingungen des Zwecks und der Oertlichkeit erlauben zugleich eine Mannichfaltigkeit der Formen, der Tonstücke; und geben also nicht sowohl eigene Formen, als vielmehr einen eigenen Charakter. Und nun treten noch außerdem die absoluten und relativen Bedingungen so mannichfach zusammen: daß einestheils eine Unendlichkeit der Gestaltungen der Tongebilde entsteht, anderntheils auch die Hauptformen nie scharf begränzt werden können, und endlich sich vielfach einander nähern — so wie auch in der Dichtkunst ꝛc.

§. 360.

Doch bleiben für den Tondichter allgemeine Regeln und Normen, die sich aus Obigem ergeben, immer übrig. Nämlich subjektiv muß er sich eines Zweckes bewußt sein, d. h. selbst eine Empfindung haben oder wählen, oder dargereicht bekommen, die er ausdrücken will. Oder es muß eben so ein musikalischer Gedanke schon zum Grunde der Verarbeitung liegen. Er selbst muß ferner ein gewisses Maaß schaffender Kraft besitzen und geübt haben — der harmonischen Hilfsmittel mächtig sein — mit Bewußtsein den Fortgang verfolgen können — und die Theile mit dem Ganzen in ein zweckmäßiges Verhältniß zu bringen wissen.

§. 361.

Und objektiv muß er den besondern Charakter einzelner musikalischer Gedanken, so wie der besondern Formen der Tongebilde — dann der gegebenen Empfindungen und Leidenschaften nach ihrem Gange und Verlaufe — dann der Tonwerkzeuge in Beziehung auf Gedanke, Ort und Zeit — auch die verhältnißmäßige Länge und Abwechselung der einzelnen Theile — so wie die zweckmäßige Steigerung in Anfang, Fortgang und Ende ins Auge fassen.

§. 362.

Dazu gehört denn auch die Rücksicht auf den eigenthümlichen Ausdruck der Tonarten. Ihr Charakter entspringt aus mehrern Ursachen. a) Durch die Annahme eines Mitteltones, des c, kam jeder andre Ton mit seiner Skala in ein gewisses Verhältniß der Höhe oder Tiefe zu den Mitteltönen und überhaupt zur Fähigkeit der menschlichen Stimme, auch zu jener Analogie,

die zwischen gewissen Leidenschaften und ihrem natürlichen Ton und Ausdruck besteht. Da jedoch neuerdings die Stimmung sich mehr erhöht hat, ist jenes Verhältniß etwas verwischt, und es könnte insofern sich jetzt die Freude eben so gut in C dur ausdrücken, als sonst in D dur. b) In Beziehung auf die Konstruktion der Instrumente, die für manche Empfindung mehr oder weniger geeignet sind, würde dies ebenfalls wenig besagen, wenn diese zugleich mit auf eine höhere Stimmung gebaut werden. c) Scheint der Hauptgrund aber aus unserer neuern schwebenden Temperatur hervorzugehen; wornach das Ohr in der Gesammtheit der Ton- und Intervallenverhältnisse jedes besondern Grundtons eine Eigenthümlichkeit, eine Modifikation des ersten einfachen Verhältnisses in der C-Skala wahrnimmt. Daß darin sehr feine Stufen der mathematischen Unvollkommenheit mit mehr oder weniger Befriedigung oder Beunruhigung des Ohres statt finden, liegt sehr nahe. Doch kann nur ein großartiger Ueberblick über recht viele in einer Tonart gelungenen und nicht gelungenen Darstellungen, als bloße Erfahrungssache, das Urtheil über dieselbe darreichen.

Anmerk. So hat sich schon Schubart in seiner Aesthetik der Tonkunst über die Charakteristik der Töne auf folgende Weise ausgesprochen:

C dur, ganz rein. Der Charakter dieser Tonart ist: Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.

A moll. Fromme Weiblichkeit, und Weichheit des Charakters.

F dur. Gefälligkeit und Ruhe.

D moll. Schwermuth, dumpfes Brüten, Leidenschaftlichkeit.

B dur. Stille Weiblichkeit, heitere Liebe, gutes Gewissen, Hoffnung, Hinsehn nach einer bessern Welt.

G moll. Mißvergnügen, Unbehaglichkeit.

Es dur. Der Ton der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott, durch seine 3 B (wie Euler sagt) auf die heilige Trias deutend.

C moll. Klage der unglücklichen Liebe; Schmachten, Sehnen, Seufzen; grandioser Schmerz.

As dur. Der Gräberton: Tod, Grab, Verwesung, Gericht, Ewigkeit, Trost in Religion.

F moll. Tiefe Schwermuth, Leichenklage, ächzendes Jammern und Grab verlangende Sehnsucht.

Des dur. Ein schielender Ton, ausartend in Leid und Freude. Lachen kann er nicht, heulen kann er nicht; aber doch wenigstens das Heulen grimassiren. Man kann also nur selten Charaktere und Empfindungen in diesen Ton verlegen.

B moll. Ein Sonderling, mehrentheils ins Gewand der Nacht gekleidet. Er ist etwas mürrisch und nimmt höchst selten eine gefällige Miene an. Murren gegen Gott und die Welt; Mißvergnügen mit sich und Allen.

Ges dur. Triumph in der Schwierigkeit, freies Aufathmen auf überstiegenen Hügeln, Nachklang einer Seele, die stark gerungen und endlich gesiegt hat.

Es moll. Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth, der düstersten Seelenverfassung; jede Angst,

jedes Zagen des schauernden Herzens, athmet aus dem schauerlichen Es moll. Wenn Gespenster sprächen, so sprächen sie ohngefähr aus diesem Tone.

H dur. Stark gefärbt, wilde Leidenschaften ankündend, und aus den grellsten Farben zusammengesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserei, Verzweiflung und jede Last des Herzens liegt in diesem Gebiete.

Gis moll. Griesgram, gepreßtes Herz bis zum Ersticken, Jammerklage, die in Doppelkreuz hinseufzt, schwerer Kampf, und, mit Einem Worte, alles, was mühsam durchdringt, ist dieses Tones Farbe.

E dur. Lautes Aufjauchzen, lachende Freude, und noch nicht ganzer voller Genuß liegt in ihm.

Cis moll. Bußklage, trauliche Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens, Seufzer der unbefriedigten Freundschaft und Liebe, hallen in seinem Umkreise.

A dur. Dieser Ton enthält Erklärungen der unschuldigen Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden, jugendliche Heiterkeit, Ruhe und Gottesvertraun.

Fis moll. Ein finstrer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund am Gewande; Groll und Mißvergnügen ist seine Sprache. Es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu sein; daher schmachtet er immer nach der Ruhe im harten A, oder nach der triumphirenden Seligkeit im harten D hin.

D dur. Der Ton des Triumphs, des Halleluja's, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels. Daher setzt man die einladenden Sinfonien, die Märsche, Festtagsgesänge, Jubelchöre ꝛc. in diesen Ton.

H moll. Ist gleichsam der Ton der Geduld, der stillen Erwartung seines Schicksals, und der Ergebung in die göttliche Führung. Daher ist sein Klang so sanft, ohne jemals in beleidigendes Murren oder Wimmern auszubrechen.

G dur. Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede zärtliche Freundschaft und treue Liebe; mit Einem Wort: jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken.

E moll. Naive, unschuldige Liebeserklärung, Klage ohne Murren, Seufzer von wenigen Thränen begleitet: nahe Hoffnung der reinsten, im harten C sich auflösenden Seeligkeit spricht dieser Ton. Von diesem Ton tritt man mit unaussprechlicher Anmuth wieder in den Grundton C dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung findet.

Ein Ton bekommt erst durch die verwandten Töne seinen bestimmten Charakter, wie der Mensch im Umgange. Nach diesem Gesichtspunkte muß man vorstehende Charakteristik als bloßen Versuch in einer schweren Sache beurtheilen. Das harte C hat sich z. B. das weiche A zur Gemahlin, und das harte G, das weiche E und harte F zu seinen Freunden gewählt; daher läßt sich sein Charakter bestimmen.

*

Da die Hauptformen der Tongebilde noch besonders betrachtet zu werden verdienen: so mögen sie am bequemsten hier nach der Größe oder dem Umfange, und zugleich nach ihrer Leichtigkeit folgen.

## Bildung der Tanz- und Militairmusik.

### §. 363.

Bei der Bildung dieser Musikstücke hat der Tondichter vorzüglich auf schöne und leichtfaßliche Melodien, einfache Begleitung derselben, und auf die Heraushebung des Rhythmus und seiner Einschnitte zu sehen; damit die guten Takttheile so bestimmt als möglich bezeichnet, und hierdurch die Bewegungen gehoben und unterstützt werden.

Anmerk. Wenn übrigens durch die Melodie, durch den Rhythmus und dessen Einschnitte ꝛc. schon die guten Takttheile hinlänglich hervortreten — wie es vorzüglich sehr oft im freien Style zu geschehen pflegt — so braucht man dann dieselben nicht immer durch eine neue Harmonie hervorzuheben. Beim Fortschreiten der Harmonie muß aber eben so, wie im strengen Style, auf die Verbindung derselben gesehen werden: daß sie entweder unter sich selbst, oder durch Ellipse verwandt sind; ist dieses nicht der Fall, so entsteht ein Harmoniensprung, welcher auch hier nicht statt finden darf.

### §. 364.

1) Der Tanz. Er ist entweder a) ein gesellschaftlicher, oder b) ein theatralischer.

a) Einige der Tanzmusiken, die man zur erstern Art anwendet, haben eine bestimmte Anzahl von Takten, von welcher nicht abgewichen werden darf, wie z. B. die Ecossaise, der Cotillon ꝛc.; andere hingegen können deren mehr oder weniger haben, wie z. B. der Walzer ꝛc.; die Taktanzahl muß jedoch immer eine gerade sein. So wird auch von einem jeden Tanze erfordert, daß er einen übereinstimmenden, wohlgefälligen, Lebhaftigkeit, Ernst, Artigkeit, Hoheit ꝛc. ausdrückenden Charakter, und hervortretenden Rhythmus habe; dessen Einschnitte, Takte ꝛc. genau, deutlich und ungezwungen erscheinen; und daß er außerdem ein musikalisches Ganze ausmache, das auch ohne Tanz seinen Werth und seinen Ausdruck hat. Beim Verfertigen desselben ist auf eine leichte und gefällige Melodie, auf eine einfache Begleitung, und auf die Hervorhebung der guten Takttheile zu sehen; welches Letztere nicht immer durch eine neue Harmonie, sondern sehr oft schon durch das Hervortreten und Anschlagen des Baßtones ꝛc. geschehen kann. Besteht der Tanz aus zwei Theilen, so läßt man den ersten entweder ganz in der Tonika moduliren, oder geht mit den letzten Takten nach der Dominante oder Mediante ꝛc. über; den zweiten kann man dann mit der Dominante einsetzen lassen, und bis zum Schluß in der Tonika moduliren ꝛc. Besteht er aus drei Theilen, so modulirt der zweite gewöhnlich in der Dominante, oder in der Mediante. Besteht er aus noch mehrern Theilen, so kann

man auch — nach den Regeln der Modulation — in andere Tonarten übergehen; künstliche und gezwungene Uebergänge, kontrapunktische Sätze ꝛc. sind aber hier nicht anwendbar.

Anmerk. Die Nationaltänze haben gewöhnlich viel Eignes in den Wendungen der Melodien und Harmonien, in den Einschnitten, im Rhythmus und in den Schlußfällen. Zur Bildung derselben und der obigen ist es am besten, gute Muster zur Richtschnur zu wählen. — Tänze verschiedener Art zu verfertigen — sie mögen fürs Pianoforte oder fürs Orchester geschrieben, und zum Tanze bestimmt sein oder nicht — ist einem jeden jungen Tonsetzer sehr zu empfehlen; indem er sich dadurch nicht nur das Mechanische des verschiedenen Taktes, sondern auch sangbare und fließende Melodien, so wie auch vorzüglich einen guten und mannichfaltigen Rhythmus anzueignen veranlaßt wird. Wie übrigens die Tänze instrumentirt werden können, ist in der Anmerkung §. 339 gesagt worden.

b) Die theatralischen Tanzmusiken sind weit künstlicher zu bilden, als die gesellschaftlichen; sie machen gleichsam den Text oder die Worte aus, nach welchen die Tänzer ihre darstellenden Handlungen einrichten, und können daher auch nicht so einfach, als die andern Tanzkompositionen sein. Sie leiden oft weder die Einheit des Charakters, noch die Regelmäßigkeit der Einschnitte, und kommen darin sehr oft mit dem Rezitativ überein. Diese Tänze erfordern große Erfahrung über die Kraft der Musik und den Ausdruck der Modulation, der Fortschreitung und der verschiedenen Bewegungen. Der Tondichter muß die Fähigkeit besitzen, jede Gemüthsbewegung auszudrücken: denn Alles, was der Tänzer darstellt, muß zugleich durch Melodie und Harmonie angedeutet werden.

§. 365.

2) Die Militairmusik. Da diese einen majestätischen, feierlichen, ernsten, fröhlichen oder wilden Charakter in sich tragen kann: so hat man bei der Bildung ebenfalls auch die Festhaltung eines solchen wohl zu berücksichtigen. — Zu dieser Musik — welche immer im Freien ausgeübt wird — eignen sich am besten die Blasinstrumente, und zur Verstärkung der Melodie die lauttönenden, so wie zur scharfen Hervorhebung des Taktes — die Schlaginstrumente. — Man bedient sich aber auch zu mehrern Militairmusiken der Messinginstrumente allein.

Anmerk. Auch der kriegerischen Gesänge muß hier mit erwähnt werden, die man entweder für die Singstimmen allein, oder mit Begleitung der Militairmusik, verfertigen kann. Ihre Bildung geschieht wie die der Lieder, nur daß immer ein kräftiger und muthiger Charakter darin vorherrschend sein muß.

## Bildung der Variationen, Sonaten, Duetten, Trio's, Quartetten ꝛc.

§. 366.

1) Variationen sind Musikstücke, in welchen Ein Thema zum Grunde liegt, das auf mannichfaltige Weise in veränderten Wiederholungen gegeben wird. Ein solches Thema

muß eine einfache und gefällige Melodie sein, die sich vielfach behandeln läßt, ohne daß dadurch ihr Charakter gestört werde. Wenn man nun eine solche variiren will: so kann Dies auf folgende, oder auf eine ähnliche Weise geschehen. Man figurirt in der ersten Variation die Melodie, welches dadurch geschieht: daß man ihr durchgehende und Wechselnoten, so wie auch harmonische Nebennoten beigibt. Darauf könnte dann in der zweiten Variation entweder die eine oder die andere Mittelstimme verschiedene Figuren bekommen, während die Oberstimme das Thema vortrüge; oder man könnte einer davon, oder auch dem Basse das Thema, und der Oberstimme eine andere Melodie geben; oder es könnte die Baßstimme variirt, oder die Melodie anders beharmonirt werden. In der dritten oder vierten Variation würde dann die Melodie wieder in der Oberstimme, doch aber anders, wie oben, und vielleicht auch mit lebendigern Figuren versehen, gegeben werden können. Hätte man nun mehrere, theils muntere und feurige, theils sanfte und gemüthvolle Variationen angebracht: so könnte nun eine, im langsamen Zeitmaaße fortschreitende, und in derselben Tonart, oder, wenn diese eine Durtonart wäre, in Moll, oder auch in der Mediante modulirend, angebracht werden; worauf dann das Finale, die Schlußvariation, erfolgen würde; die man vielleicht mit einem schnellern Tempo zu bezeichnen, und wo möglich auch mit eingeschalteten Zwischensätzen zu versehen hätte ꝛc. — So können aber auch die Hauptnoten der Melodie verkleinert, so wie auch Zergliederungen ꝛc. angebracht werden. Das Haupterforderniß hierbei ist aber: daß man bei allen Veränderungen die Grundzüge der Melodie nicht unterdrücke, und in einer jeden Variation die Hauptmelodie deutlich hervortreten lasse.

Anmerk. Wird ein Thema auf obige Weise variirt, so daß also eine jede Variation — ohne Beziehung auf die andern — einen in sich abgeschlossenen Satz bildet, der einen gleichen rhythmischen Umfang hat, wie das Thema: so nennt man solche Veränderungen im eigentlichen Sinne Variationen (Variazioni). Wird aber beim Variiren eines Satzes nicht so strenge auf das Thema, hinsichtlich der Melodie und des Umfanges derselben, Rücksicht genommen, so daß die Veränderungen mehr oder weniger ausgeführt, denselben öfters Zwischensätze eingeschaltet, und diese mit einander so verbunden werden, daß sie zusammen nur Ein Ganzes bilden: so nennt man die Veränderungen freie Variationen, oder auch blos einen variirten Satz. Auf diese Weise sind die meisten Andante's (die Mittelsätze) in den Sinfonien von Haydn, Beethoven, Mozart ꝛc. eingerichtet. Die freien Variationen wendet man auch in Quartetten, Trio's, Sonaten und Konzertstücken an. Den eigentlichen Variationen — welche theils für Eine Hauptstimme entweder allein oder mit Begleitung anderer, theils auch für mehrere Stimmen abwechselnd (konzertirend) gesetzt werden — läßt man öfters auch eine Introduktion oder Fantasie vorangehen; in welcher auf das Thema hingedeutet wird. Die Variationen eignen sich übrigens mehr für die Instrumentalmusik, als für den Gesang. — Jungen Tondichtern mögten wohl hinsichtlich der Klaviervariationen Mozart und Haydn, und der für Violine, Rode, Andreas Romberg ꝛc. als Muster anzuempfehlen bleiben.

§. 367.

Sonate (sonata oder suonate ital., von sonare, klingen) ist ein Tonstück, was den Gang Einer Empfindung mit Hilfe besonders Eines Instrumentes darstellt, und daher aus zwei, drei bis vier zusammenhangenden Sätzen besteht. Dabei sind sie entweder solche, die aus leichten, kleinen und weniger ausgeführten Sätzen bestehen, zur Uebung für Anfänger dienen, und Sonatinen genannt werden. Diese müssen methodisch, gefällig, und, so viel es ihre Größe zuläßt, auch gehaltvoll sein. Oder es sind solche für fertige Spieler ausgeführte Musikstücke, in welchen die Sätze durch einen gemeinschaftlichen Charakter zusammenhangen, und die Hauptempfindung sich gehörig entwickelt. Man komponirt neuerlich die Sonaten entweder für das Klavier allein (Solosonate), oder mit Begleitung einer Violine, einer Flöte, eines Violoncell's, oder einer Violine und eines Violoncells ꝛc.; welche Instrumente auch gewöhnlich den Ausdruck des Charakters bestimmen. Bei der Bildung einer Sonate kann man auf folgende oder auf eine ähnliche Weise verfahren: Man bildet einen, in ziemlich schneller Bewegung fortschreitenden muntern, doch aber ernsten Satz, welchem wohl auch nach Erforderniß eine kurze, langsam fortschreitende Einleitung vorangehen darf. Der zum Grunde liegende Hauptsatz (das Hauptthema) muß sich verschiedenartig bearbeiten lassen, gehörfällig und melodisch sein. Diesem läßt man so lange melodische Stellen und Läufer folgen, bis der Größe des Tonstückes angemessen lange genug in der Tonika modulirt worden ist; worauf dann — gewöhnlich durch den halben Schluß — nach der Dominante übergegangen wird. — Geht die Sonate aber aus einer Molltonart, so geschieht die Modulation nach der Mediante. — In dieser (in der Dominante oder Mediante) tritt nun ein zweites Thema (ein Nebenthema) ein; welches entweder blos dem Charakter des erstern entspricht, oder diesem im Verfolg — im zweiten Theile — als Gegensatz dienen kann. Ist nun wieder in dieser, der Länge der Sonate entsprechend, theils mit melodischen Stellen, theils mit Läufern, modulirt worden: so erfolgt dann in derselben der Schluß des ersten Theiles.

Mit dem Beginnen des zweiten Theiles wird nun in der Dominante oder in der Mediante entweder das Hauptthema, oder das Nebenthema vorgeführt, und entweder frei oder streng' thematisch behandelt, oder beide werden mit einander verbunden und bearbeitet. Darauf modulirt man in einige andere Tonarten, und geht dann wieder zur Tonika über; in welcher nicht nur der Hauptsatz und dessen nachfolgende Stellen, die im ersten Theile in der Tonika modulirt hatten, sondern auch der Nebensatz mit seinen melodischen und figurirten Sätzen nun wieder angebracht werden, um die Tonika dem Gehöre recht einzuprägen. Hier wird aber der halbe Schluß, der im ersten Theile nach der Dominante leitete, so eingerichtet, daß er nach der Tonika hinführt. Nachdem nun der ganze erste Theil mit einigen Abänderungen wieder

vorgeführt und noch besonders eine kurze melodische Stelle angebracht ist, so erfolgt dann der Schluß. —

Da aber nicht nur die folgenden Sätze der Sonate, sondern auch die der Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten, Sinfonien, Konzerte ꝛc. hinsichtlich der Modulation, des Haupt- und Nebensatzes meistens mit diesem ganz ähnlich erscheinen: so wird man Das, was hier darüber gesagt ist, bei jenen ebenfalls in Anwendung bringen können. —

Der zweite Satz besteht gewöhnlich aus einem Andante, oder Adagio, oder aus Variationen ꝛc.; worin ein sanfter, oder trauriger Charakter ꝛc. ausgesprochen wird. Dann folgt — wenn nämlich die Sonate aus 4 Sätzen besteht — meistens ein Scherzando (Scherzo). Darauf nimmt nun im letzten Satze die Grundempfindung eine andere, meistens heitere Wendung, und drückt sich entweder durch ein Allegro, oder durch ein Presto, oder durch ein Rondo aus; um den Hörer jedenfalls zum Schluß in eine angenehme Stimmung zu versetzen. Beim Rondo (Rondeau) ist jedoch zu berücksichtigen: daß es in der Form von andern Sätzen abweicht; indem es den Hauptsatz nach mehrern Abwechselungen der Modulation öfters, und zwar in derselben Gestalt, wiederholt, welcher Satz alsdann Refrain (Wiederholung eines schon gehörten Gedankens) genannt wird.

Anmerk. 1. Besteht eine Sonate, ein Quartett, eine Sinfonie ꝛc. aus mehrern Sätzen: so geht der erste und letzte jederzeit aus der Tonart, woraus das Tonstück selbst geht. Ist diese jedoch eine Molltonart, so kann man nach Befinden der Umstände den letzten Satz, oder den Theil, welcher in der Mediante modulirt hatte, auch in derselben Durtonart spielen lassen. Den Mittelsatz — das Andante, Adagio ꝛc. — schreibt man gewöhnlich in die Tonart, welche Ein ♯ oder b mehr zur Vorzeichnung hat, oder auch, wenn das Tonstück aus Moll geht, in dieselbe Durtonart; und geht es aus Dur, in dieselbe Molltonart. — Das Scherzando wird gewöhnlich in die Tonika geschrieben.

Anmerk. 2. Junge Tondichter würden sich wohl beim Bilden der Sonaten am besten die von Mozart und Haydn zum Vorbilde zu wählen, und den Rhythmus ꝛc. derselben beizubehalten haben, um recht klar und deutlich schreiben zu lernen. Späterhin könnten auch als vorzügliche Muster die von Beethoven, Hummel ꝛc. benutzt werden.

Die Duetten, Trio's, Quartetts ꝛc. werden entweder für gleichartige, oder für ungleichartige Instrumente geschrieben. Es mag nun aber für diese oder für jene geschehen, so muß beim Bilden derselben vorzüglich mit darauf gesehen werden: daß eine jede Stimme selbstständig behandelt werde, und als konzertirend erscheine. Meistens setzt man diese Tonstücke für Streichinstrumente, wie z. B. das Quartett für zwei Violinen, Viole und Violoncell. Das Quartett verhält sich zur vollen Orchestermusik wie die vollendete Zeichnung zur bunten Farbenpracht des Gemäldes; der einfache Reiz der Harmonie und Melodie desselben wirkt am reinsten. Tritt im Quartett ꝛc. eine Stimme immer als vorherrschende auf, so ist

dies ein Soloquartett. Auch ein Tonstück für zwei, drei, vier, fünf und noch mehrere konzertirende Singstimmen — mit oder ohne Instrumentalbegleitung — wird nach der Anzahl der Singstimmen ein Duett, Terzett, Quartett, Quintett ꝛc. genannt.

Anmerk. Jungen Tondichtern können bei der Bildung obiger Musikstücke die vortrefflichen Werke Mozart's, Haydn's, Andr. und Bernh. Romberg's, Hummel's, Beethoven's, Spohr's ꝛc. zum Vorbilde dienen.

## Sinfonie (von Symphonia, Zusammmenklang); Konzert und Ouvertüre.

§. 368.

Die Sonate in einer höhern Potenz wird zur Sinfonie; d. h. der Gang einer Hauptempfindung durch den ganzen Reichthum der Instrumentation ausgedrückt, gibt die Sinfonie. Damit sind Entwickelung, Steigerung, auch Abtheilung in mehrere musikalische Hauptgedanken, die sich verbinden und wiederholen, gegeben. Da hier kein einzelnes Instrument als vorherrschend und als Selbstzweck gedacht wird: so muß einem jeden verhältnißmäßig Gelegenheit gegeben sein, zum Ausdruck des Ganzen beizutragen. Sollen aber Ein oder mehrere Instrumente Gelegenheit bekommen, sich hervorzuheben: so wird freilich aus Sonate und Sinfonie ein Konzert in kleinerem oder größerem Maaßstabe. Dort blieben die einzelnen Instrumente koordinirt, hier werden sie subordinirt; aber die Behandlung der musikalischen Gedanken ist dieselbe. Es handelt sich nämlich hier darum, a) die Hauptempfindung geschichtlich zu entwickeln, und in mehrern zusammenhangenden Gedanken darzustellen; b) diese musikalisch vielseitig von Seiten der Harmonie und Instrumentation aufzulösen. Daß dazu der Reichthum eines geübten Geistes gehöre, die Schöpfungskraft des Genie's, und nicht blos eine schülerhafte Kenntniß der ersten harmonischen Regeln genüge, ergibt sich bald: da Sinfonie und großes Konzert zu den großartigsten Schöpfungen der Tonkunst gehören.

Die Ouvertüre ist ihnen verwandt, aber bedingt durch den Charakter des ganzen Stückes. Sie soll nämlich subjektiv das Gemüth des Hörers schon in die Stimmung versetzen, welche das Stück selbst erfordert, hervorbringen und nähren will; und objektiv soll sie, durch Hindeutung auf die Hauptgedanken des Stücks, das Ganze gewissermaßen ahnen lassen. Daher ist sie nicht ganz unabhängig vom Stücke selbst; kann aber eben so wenig, vernünftiger Weise, mehrere Stellen desselben völlig antizipiren, noch aus einer bloßen Zusammenstellung der Hauptgedanken bestehen. Sie muß, um künstlerischen Werth zu haben, an sich unabhängig sein, doch sich natürlich an das Folgende, als Einleitung, anschließen.

## Rezitativ, Solo.

§. 369.

Die Tonkunst tritt aber auf eine höhere Stufe der Vergeistigung und der Würde, wenn sie dem klaren Gedanken des Verstandes dient, und sich mit der Sprache verbindet. Doch

muß sie andererseits sich einen größern Grad der Beschränkung, eine mindere Freiheit ihrer Beweglichkeit gefallen lassen. Auch hierin gibt es ein Aufsteigen, von den einfachsten, zu den zusammengesetztesten und vollkommensten Formen.

Die einfachste ist das Rezitativ, wo die Sprache deklamirend, theils noch mit dem Gedanken vorherrscht, theils den strengern Rhythmus verdrängt. Der Gesang herrscht hier vor, doch ohne zur strengen Melodie zu werden; und die Harmonie ist größtentheils nur dienstbar in abgerissener einzelner Begleitung. Doch sind kräftige Uebergänge und einzelne Instrumentalparthien dazwischen oft sehr an ihrem Orte. Das Rezitativ geht bisweilen auch zum Arioso über.

Das Solo ist die einfachste, noch unbeschränkteste Art des vollkommenen musikalischen Ausdrucks im Gesange. Die Empfindung verdrängt das Raisonnement, die Entfaltung des Verstandes; der Rhythmus ist vorherrschend, die Melodie vereinigt sich mit der Harmonie. Der Prüfstein des feinsten Geschmacks ist hier wohl der Unterschied zwischen dem leidenschaftlichen großen Arioso (was die Italiäner lieben) und der lyrischen strengern Liedesform in Stanze oder Strophe (was die Deutschen lieben).

## Lied; Ode; Hymne; Dithyrambe.

### §. 370.

Eine höhere vollkommnere Stufe ist das Lied — wo der schaffende Geist, bei aller Lebhaftigkeit der Empfindung, sich doch die strengsten Regeln der Form auflegt, und in Beobachtung derselben gefällt. Eine höhere Stufe der Begeisterung macht daraus die Ode; welche, als Ausdruck der Verehrung gegen ein höheres ideales Wesen, die Hymne, oder der Hymnus heißt, und da, wo die Begeisterung ganz gewaltsam erscheint, zur Dithyrambe wird. Da in allen diesen der musikalische Gedanke sich in der Breite nicht sehr entfalten kann, so muß er um so mehr durch die schärfste Eigenthümlichkeit des Ausdrucks sich rechtfertigen. Daher ist die lyrische Tondichtung, welche alle diese Formen begreift, im engsten Raume, doch die geistreichste und gefühlvollste; und der junge Künstler versäume es nicht, hier Erfindung und Gefühl zu bilden.

## Kantate.

### §. 371.

Was in der bloßen Instrumentalmusik die Sonate und Sinfonie waren, ist in der Gesangmusik die Kantate. Schon die Hymne erfährt oft eine freiere vielseitige Bearbeitung, die den Uebergang zur Kantate bildet, wo nämlich der Text selbst schon in Rezitative, Solo's, Arien und Chöre zerfällt; um damit den vollständigern Gang einer Empfindung, besonders einer gemeinsamen Vieler — auch wohl auf einen geschichtlichen Gegenstand bezogen — aus-

zudrücken. Hier hat die musikalische Schöpfungskraft schon einen weitern Spielraum; doch bleiben Wahrheit und Zweckmäßigkeit immer die ersten Bedingungen.

## Oratorium.

### §. 372.

Die Kantate wird in ihrer höchsten Entfaltung zum Oratorium: wenn das Geschichtliche darin hervorgehoben, und einzelne Persönlichkeiten dramatisch gezeichnet werden. Dadurch wächst der musikalische Umfang, und die Lebendigkeit der Darstellung. Doch sehen wir darin die Personen selbst noch nicht eigentlich handeln, und die poetisch-musikalische Darstellung ist noch vorherrschend — indem selbst das Handeln nur beschrieben, und die dasselbe begleitenden Gefühle uns anschaulich gemacht werden. Ihm dienen aber weder die Deklamation, noch die Mimik, noch die Aktion des Handelnden: sondern nur Musik und Gesang; die also hier zwar reicher als im Drama sein müssen, aber doch nicht dieselbe Lebhaftigkeit der Empfindung erregen können. Je schärfer übrigens die Personen vom Dichter individualisirt und charakterisirt sind, desto willkommener ist das Ganze dem Komponisten; während z. B. unbestimmte namenlose Chöre zu sehr ins Allgemeine streifen.

## Drama.

### §. 373.

Die Tonkunst selbst wird gewissermaßen noch mehr in Schatten gestellt und abhängiger, wenn sie nicht blos dem Worte, sondern auch der Handlung dienen muß. Doch wird auch andererseits, durch die innigste Vereinigung von Handlung, Wort und Tonkunst, im Drama eine der höchsten genialen Schöpfungen, der geistreichsten Kunstprodukte gegeben. Ist die Tonkunst dabei nur untergeordnet, so entsteht ein bloßes Lieder- oder Singspiel.

Tritt sie aber mit gleichem Rechte und Antheil zu höherer Bedeutung auf: so entsteht die eigentliche Oper.

Von dem prosaischen Standpunkte der Geschichte aus scheint das Melodrama — wo die Geschichte sich mit Handlung und Wort begnügt, und die begleitende Musik gleichsam nur die Empfindungen eines Chores von Zuschauern gibt — natürlicher und eher gerechtfertigt: aber nicht so von Seiten der Kunst. Diese will „daß der schaffende menschliche Geist sich hier auf eine höhere Stufe des Lebens, der Freiheit, und des Schaffens versetze — und das Schicksal selbst mit auf diese höhere Stufe hinaufstelle — und Dem gemäß leide, wirke und empfinde. Und eben Das stellt die Oper dar; worin sich denn nun Handlung und Wort mit Dichtung und Tonkunst aufs innigste verbinden, um den Hörer in einen Kreis des Wundervollen zu versetzen.

*

## Oper.

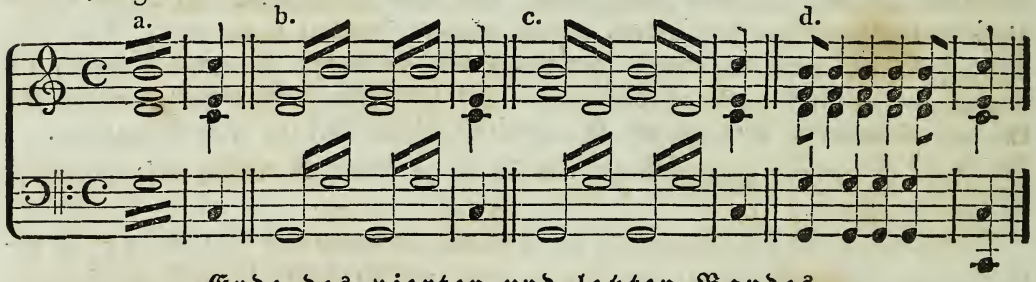
### §. 374.

Eine niedere Stufe bildet die Operette, worin der Reichthum der musikalischen Kunstmittel geringer sein muß; und über die komische oder scherzhafte Oper sucht sich die ernsthafte Oper (Opera seria) noch zu erheben. Sie veranlaßt zu der größten Mannichfaltigkeit und der schärfsten Charakterisirung der Empfindungen — so wie zu deren lebendigster Abwechselung und Durchkreuzung; und hier erst bekommt die Musik ihre vollste Bedeutung, wenn sie sich aufs schärfste an Wort und Handlung anschließt. Hier mahlt sie recht eigentlich vor den Ohren des Zuhörers eine Handlung, ein Geschichtliches, und läßt in dessen Herzen die begleitende Empfindung mit künstlerischer Freiheit entstehen — der Gipfel aller Kunst.

Anmerk. 1. Unübertreffliche Muster werden hierin stets im Komischen die Opern Dittersdorfs, und im großen Styl die Mozarts, und in einer andern Art die Glucks sein.

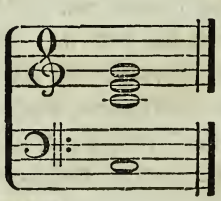
Anmerk. 2. Obgleich beim Arrangement eines Tonstücks für andere Instrumente auf die Vollstimmigkeit, so wie auf das treue Wiedergeben der Melodie und Harmonie vorzüglich zu achten ist: so treten doch mitunter Fälle ein, wo Figuren, um sie bequem und deutlich vortragen zu können, abgeändert sein wollen; wobei jedoch darauf zu sehen ist, daß die abgeänderten jenen immer ganz ähnlich klingen. So würde z. B. die Stelle, bei a, vom Quartett der Streichinstrumente sehr gut, auf dem Pianoforte aber gar nicht, oder doch wenigstens sehr steif und undeutlich, vorzutragen sein. Für dieses müßte sie entweder so, wie bei b, oder c eingerichtet werden; für die Blasinstrumente hingegen etwa so, wie bei d. Z. B.

*Allegro molto.*




Ende des vierten und letzten Bandes.

Erfurt, vollendet im Jahre:



# Sach- und Wort-Register

## des ganzen Werkes.


### A.

Accentuation der geraden Taktart, I. 138.
— der ungeraden Taktarten, I. 139.
Aeolische Tonart, I. 15.
Akkord, tonischer, II. 71.
Akkorde, durch Ellipse verwandte, I. 159.
— mehrdeutige, I. 154.
— uneigentliche, ebd.
Alt, I. 20.
— geschichtliche Bedeutung, IV. 239, 241.
— natürliche — IV. 241.
— Tonumfang ꝛc., IV. 241, 242.
Altschluß, II. 27.
Anticipation, I. 129.
Arrangement, IV. 292.
Arsis, I. 18.
Antiphonen, I. 15.
Aufhaltung, I. 131.
Ausgang, II. 180.
Aussetzen, I. 26.
Ausweichung, mittelbare, unmittelbare, I. 161.
— schnelle, I. 164.

### B.

Bariton, IV. 242.
Bässe, figurirte zu einem Chorale, II. 29.
— verschiedene zu einem Chorale, II. 3.
— zu einer figurirten Melodie, II. 37.
Bassethorn, IV. 255.
Bassin, IV. 262.
Basson, IV. 256.
Baß, I. 20.
Baß, geschichtliche Bedeutung, IV. 240.
— natürliche — IV. 241.
— Tonumfang, IV. 241, 242, 243.
Baßhorn, IV. 256.
Baßstimme, I. 19.
Baßton, I. 51.
Becken, IV. 262.
Begleiter, III. 89.
Begleitung, I. 20.
— Einrichtung der harmonischen, I. 152.
Beitöne, I. 25.
Bewegung, I. 140.
— Abweichung derselben, II. 89.
— gerade, I. 20.
— gleiche, strenge, III. 7.
— schräge, I. 21.
Bezifferung, I. 9.
Blasinstrumente, IV. 243.
Blechinstrumente, IV. 244.

### C.

Cadenzen, I. 175.
Canon, siehe Kanon.
Cantus firmus, I. 20, 144.
— — Verlegung desselben in verschiedene Stimmen, II. 104, 106.
Caprice, III. 94.
Charakteristik der Töne, IV. 281.
Chorton, II. 136.
Cimbali, IV. 262.
Clarinette, IV. 252.
Clarino, IV. 259.
Comes, III. 89.

Contrabaß, IV. 249.
Contrafagott, IV. 256.
Contrasubjectum, II. 51.
Corno, IV. 257.

## D.

Diskant, geschichtliche Bedeutung, IV. 240.
— natürliche — IV. 241.
— Tonumfang ꝛc., IV. 241, 242.
Diskantschluß, II. 27.
Disposition, III. 137.
Dissonanzen, Auflösung der, I. 74.
— freie Behandlung der, I. 121.
— Verwandlung der wesentlichen in zufällige, I. 93. II. 106.
— freies Eintreten der zufälligen, II. 107.
— Unterschied der wesentlichen und zufälligen, I. 112.
— Vorbereitung der, I. 74.
— zufällige, I. 73.
— wesentliche, ebd.
Dithyrambe, IV. 290.
Dominante, I. 25. II. 147.
Dominanten-Septimen-Akkord, I. 77.
Doppelfuge, III. 185, 186.
— Regeln zur Bildung derselben, III. 185.
Doppelkanon, III. 231.
Dorische Tonart, I. 15.
Drama, IV. 291.
Dreiklangsharmonien, I. 23.
Dreiklang, vollstimmiger, I. 24.
Duett, IV. 285.
Durchgang, doppelter, II. 36.
Dur-Dreiklang, I. 23.
Dur-Tonleiter, I. 11.
Dux, III. 89.

## E.

Erhöhungen, zufällige, I. 127.
Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, wesentliche I. 12.
— zufällige, ebd.
Erniedrigungen, zufällige, I. 128.

## F.

Fagott, IV. 256.
Figurirt, II. 2.
Flautino, IV. 251.
Flauto Octavo, ebd.
— piccolo, ebd.
Flöte, IV. 250.
Flöteninstrumente, IV. 244.
Formenlehre der Tongebilde oder verschiedenen Musikstücke, IV. 275.
Fortschreitung der Stimmen, I. 30.
Fortschreitungen, übermäßige, I. 48.
— vermischte, I. 171.
Fuge, III. 89; einfache, vielfache oder Doppelfuge, III. 89; strenge, obligata, Kunstfuge, ricercare, freie, III. 90; Gegenfuge, vergrößerte, verkleinerte, im vermischten Takttheile, III. 91; wesentliche Theile derselben, III. 92; uneigentliche, III. 94.
— Regeln zur Bildung einer einfachen, III. 144.
— zweistimmige, III. 147.
— dreistimmige, III. 152.
— vierstimmige, III. 159.
— fünfstimmige, III. 164.
Fugenthemata, mit der Prime der Tonika und der Dominante anfangend, in der Haupttonart bleibend, III. 100.
— in die Dominante übergehend, III. 111.
— mit der Sekunde, Terz, Quarte, Sexte und Septime der Tonleiter anfangend, III. 114.
— nach den alten Tonarten, III. 118.
— chromatische, III. 127.
Führer, III. 89, 92.
— innere Erfordernisse desselben, III. 93.
— äußere Erfordernisse desselben, III. 95.
Fünfklänge, I. 77.

## G.

Gefährte, III. 89, 92, 98.
Gegenbewegung, I. 21.
— freie, III. 68, 69.
Gegenharmonie, III. 93, 135.

Gegensatz, II. 51. III. 91, 93, 135.
Generalbaß, I. 10.
Gesang, I. 20.
Gesangfuge, III. 167, 172.
Gesangkomposition, Regeln zur Bildung derselben, III. 168.
Grundbaß, I. 70.
Grundharmonie, I. 152.
— eigenthümliche der Durtonart, I. ebd.
— — — Molltonart, I. 153.
Grundnote, I. 24.
Grundquinten, I. 31.
Grundton, I. 24, 51.
Guitarre, IV. 246.

## H.

Harfe, IV. 245.
Harmonie, gebrochene, I. 22.
Harmoniemusik, IV. 266, 271.
Harmoniensprung, IV. 284.
Harmonien, verwandte, der Durtonart, I. 157.
— — — Molltonart, I. 159.
Hauptgesang, I. 20.
Hauptmelodie, ebd.
Hauptsatz, II. 51, 158.
Haupt-Septimen-Akkord, I. 77.
Haupt-Sept-Nonen-Akkord, ebd.
Hauptstimme, I. 20.
Horn, IV. 257.
Hymne, IV. 290.

## I.

Janitscharenmusik, IV. 262.
Imitation, III. 3.
Instrumentalmusik, IV. 265.
Instrumentation, ebd.
Instrumente, musikalische, IV. 243.
Instrumentirung, IV. 265, 266 ꝛc.
Interludium, II. 113.
Intervalle, I. 4.
— Abänderung ihrer Fortschreitung, II. 159, 160.
Intervallen-Benennung, I. 7.
Intervallen-Bestimmung, I. 6.
Intervall-Lagen, Benennung der, I. 25.
Intervalle, Namen der, I. 5.
Jonische Tonart, I. 15.

## K.

Kammerton, II. 136.
Kanon, einfacher, doppelter, III. 90.
— dreifacher, III. 192.
— im Einklange, III. 193; geschlossener, Räthselkanon, offner oder aufgelöster, III. 194; polymorphischer oder vielgestaltiger, endlicher, unendlicher, Zirkelkanon, III. 195; Bildung eines einfachen zweistimmigen Kanons im Einklange, mit kontrapunktischer Begleitung, III. 196; in der Oktave, mit Begleitung, III. 201; im Einklange, in der Oktave, Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte und Septime, ohne besondere Begleitung, III. 202; Bildung eines einfachen, drei- und vierstimmigen, im Einklange und in der Oktave, III. 210; drei- und vierstimmiger mit ungleichen Intervallen, III. 211; in der Gegenbewegung, III. 216; vergrößerter, III. 219; verkleinerter, III. 222; polymorphischer, III. 224; rückgängiger, III. 226; mit einer Begleitungsstimme, III. 228; über einen zum Grunde liegenden festen Gesang, III. 230; Doppelkanon, III. 231; Auflösung derselben, III. 235.
Kantate, IV. 290.
Klang, I. 1.
Klappentrompete, IV. 261.
Komma, enharmonisches, I. 14.
Konsonanzen, vollkommene, I. 118.
Kontrapunktiren, II. 51.
a) Kontrapunkt, ebd.
— doppelter, II. 52. III. 1.
— einfacher, II. 52, 53.
— figurirter, II. 52, 58. III. 2.
— gleicher, II. 53. III. 2.
— zweistimmiger, freier, II. 59.
— — strenger, II. 59, 157.

a) Kontrapunkt, dreistimmiger, einfacher, gleicher, II. 77.
— — — einfacher, figurirter, II. 84.
— vierstimmiger, einfacher, gleicher, II. 104.
— — einfacher, figurirter, II. 105.
b) Kontrapunkt. Drei-, vierdoppelter, vielfacher, ungleicher, gerader, ungerader, springender, hüpfender in der gedrittten Bewegung, synkopirter, ruckender, gebundener, punktirter, hinkender, III. 2.
c) Kontrapunkt, verschiedene Arten des doppelten, III. 12.
— doppelter, in der Oktave, III. 14.
— zweistimmiger, welchem noch eine dritte Stimme beigegeben ist, III. 18.
— zweistimmiger, welchem noch zwei Stimmen beigegeben werden, III. 20.
— doppelter in der Dezime und Terz. III. 24.
— drei- und vierstimmiger, III. 29.
— durch das Hinzufügen der Terzen oder Dezimen, ebd.
— doppelter in der Duodezime oder Quinte, III. 31.
— drei- oder vierstimmig durch das Hinzufügen der Terzen oder Dezimen, III. 35.
— doppelter in der Quarte oder Undezime, in der Sexte oder Dezime-Terz, III. 41.
— doppelter in der Septime, und in der Sekunde oder None, III. 44.
— dreidoppelter, dreifacher, III. 47.
— vermischter, ebd.
— dreidoppelter in der Oktave, III. 48.
— dreidoppelter vermischter, III. 51.
— vierdoppelter, vierfacher, III. 54.
— vierdoppelter in der Oktave, III. 55.
— vierdoppelter vermischter, III. 59.
— doppelter in der Umkehrung oder Gegenbewegung, III. 66.
Kontrapunkt, zweistimmiger in der Umkehrung oder Gegenbewegung, III. 67.
— doppelter dreistimmiger in der Umkehrung oder Gegenbewegung, III. 70.
— vierstimmiger in der Umkehrung oder Gegenbewegung, III. 73.
— rückgängiger, III. 76.
— rückgängiger einfacher, III. 77, 78.
— rückgängiger doppelter, III. 77, 80.
— doppelt rückgängiger in der geraden Bewegung, III. 80.
— — in der Gegenbewegung, III. 82.
Kontrapunkte, Anwendung und Vereinigung der verschiedenen, III. 86.
Konzert, IV. 289.

## L.

Lage, enge, I. 27.
— zerstreute, I. 28.
Leitton, I. 37.
Lied, IV. 290.
Liederspiel, IV. 291.
Lydische Tonart, I. 15.

## M.

Mehrdeutigkeit der Intervalle, I. 7.
— einfache harmonische, I. 154.
— — enharmonische, I. 156.
Melodie, I. 10, 20, 143.
Melodien, Begleitung derselben mit verschiedenen Bässen, I. 182.
Melodrama, IV. 291.
Metallinstrumente, IV. 244.
Mezzo soprano, IV. 242.
Militairmusik, IV. 266, 284.
Mittelstimme, I. 20.
Mixolydische Tonart, I. 15.
Modulation, I. 147.
— leitereigene, ebd.
— ausweichende, I. 149.
Molldreiklang, I. 24.
Molltonleiter, I. 12.

Motus rectus, I. 20.
— contrarius, I. 21.
— obliquus, ebd.

## N.

Nachahmung, III. 3, 5; in der Gegenbewegung, freie, strenge, rückgängige, vergrößerte, verkleinerte, III. 8; unterbrochene, im widrigen oder vermischten Takttheile, verwechselte, vertauschte, III. 9; periodische und kanonische, III. 10; willkührliche, eingeschränkte, III. 11.
Nachspiele, II. 180.
Nationaltänze, IV. 285.
Neben-Septimen-Akkord, I. 77.
Neben-Septimen-Nonen-Akkord, I. 80.
Nebenstimmen, I. 20.
Nebentonart (Nebentonika), I. 148. II. 147.
None und Sekunde, Unterschied derselben, I. 114.
Note, durchgehende, I. 121, 124.
— harmonische, I. 22.
Notenstufen, I. 4.
Notensystem, I. 2.

## O.

Oberdominante, I. 25.
Obermediante, ebd.
Oberstimme, I. 19.
Oboe, IV. 252.
Ode, IV. 290.
Oktave, große, kleine, ungestrichene, einmalgestrichene, zweimalgestrichene ꝛc., I. 16.
Oktavenfortschreitungen, fehlerhafte, I. 30, 172.
Oktaven, verdeckte, I. 41.
Oper, IV. 292.
Operette, ebd.
Oratorium, IV. 291.
Orgel, IV. 263.
Orgelpunkt, I. 177.
Orgelspiel, Zweck und Entstehen desselben, II. 181.
Ouvertüre, IV. 289.

## P.

Passagen, II. 113.
Pauken, IV. 262.
Pausen, Anbringung derselben, II. 87.
Phrygische Tonart, I. 15.
Pianoforte, IV. 244.
Posaune, IV. 261.
Postludium, II. 180.

## Q.

Quartett, IV. 285.
Quart-Sekunden-Akkord, I. 100.
— Sexten-Akkord, I. 62.
— — — dissonirender, I. 63.
— — — zufälliger, ebd.
— — — konsonirender, I. 65.
— — — wesentlicher, ebd.
Quart-Terzen-Akkord, I. 95.
Quatricinium, III. 29.
Querstand, musikalischer, I. 46.
Quintenfortschreitungen, erlaubte, I. 58. 174.
— fehlerhafte, I. 30, 172.
Quinten, verdeckte, I. 41.
Quint-Sexten-Akkord, ächter, I. 89.
— — — unächter, I. 90.

## R.

Räthselkanon, III. 194.
Reim, weiblicher, männlicher, III. 169.
Relatio non harmonica, I. 46.
Retardation, I. 131. II. 42.
Rezitativ, IV. 289.
Rhythmus, I. 134.
Rohrinstrumente, IV. 244.

## S.

Satz, reiner, II. 43, 51.
— fünf- und sechsstimmiger, II. 43.
Schall, I. 1.
Schlüsse, harmonische, I. 175; authentische, plagalische, halbe, unvollkommene, I. 175.
Schluß, auf dem schlechten Takttheile, III. 189.

Schluß, Verlängerung desselben, II. 17.
Schwingungen, I. 1.
Seitenbewegung, I. 21.
Sekunden-Akkord, I. 100.
Sekundenfortschreitungen, erlaubte, übermäßige, II. 133, 134.
Sekund-Quarten-Akkord, I. 100.
Sekund-Quart-Sexten-Akkord, ächter, ebd.
— — — — unächter, I. 101.
Septime, als Leitton, I. 81.
— freier Eintritt derselben, II. 107.
— ruhende (stillstehende), I. 81, 91.
— Verwechselungen derselben, I. 92.
Septimen-Akkord, I. 73.
— eigentlicher, I. 76.
— uneigentlicher, ebd.
— ächter, ebd.
— unächter, ebd.
Sept-Nonen-Akkorde, I. 77.
Serpent, IV. 256.
Sexten-Akkord, I. 49. übermäßiger, I. 51.
Sinfonie, IV. 289.
Singfuge, III. 167, 173.
Signatur, I. 9.
Singspiel, IV. 291.
Solo, IV. 290.
Sonate, IV. 285, 287.
Sopran, I. 20.
Sprung, I. 33.
— erlaubter, I. 38.
Stimmen, äußere, I. 20.
— gleiche, ungleiche, III. 193.
— Benennung der, I. 19, 20.
— erste, zweite, dritte, vierte, I. 20.
— begleitende, ebd.
— der Orgel, Verhältniß derselben, II. 80.
— menschliche, IV. 239.
Stimmenführung, I. 19.
Stimmenschlüsse, I. 177. II. 27.
Strophe, II. 8.
Stufe, das Ueberschlagen, Verdoppeln und Abkürzen derselben, III. 98.
Subjectum, II. 51.
Subsemitonium modi, I. 37.

## T.

Tabulatur, italiänische, I. 9.
Takt, I. 17, 138.
Taktarten, gerade, ungerade, I. 17, 18.
— zusammengesetzte, I. 18.
Taktirrolle, ebd.
Taktschlagen, ebd.
Takttheile, I. 17.
Taktzeiten, ebd.
Tambour grand, IV. 262.
— petit, ebd.
Tambourin, ebd.
Tanzkomposition, IV. 272.
Tanzmusik, gesellschaftliche, IV. 284.
— theatralische, IV. 285.
Tasto solo, I. 71.
Tempi der Orgelstücke ꝛc., II. 116.
Tenor, I. 20.
— geschichtliche Bedeutung, IV. 240.
— natürliche — IV. 241.
— Tonumfang ꝛc., IV. 241, 242.
Terz des Grundtones, Weglassung derselben, II. 112, 113.
Terz-Quarten-Akkord, I. 95.
Terz-Quart-Sexten-Akkord, ächter, ebd.
— — — — unächter, I. 97.
Tetrachord, I. 11.
Text, poetisch, prosaisch, III. 167.
Thema, Behandlung der ersten Note desselben, II. 160, 164.
— Beschaffenheit und Bearbeitung desselben im strengen Style, II. 158, 173.
— Fortführung desselben, II. 163.
— Zergliederung desselben, II. 160. III. 137.
Thesis, I. 18.
Timpani, IV. 262.
Töne, harmoniefremde, I. 104.
— Namen der, I. 2.
Ton, I. 1.
Tonart, authentische, I. 15.
— plagalische, ebd.
Tonarten, Benennung der alten, ebd.
Tonfolge, I. 10.
Tonika, I. 25.

Tonkunst, I. 2.
Tonleitern, I. 10.
— chromatische, I. 13.
— enharmonische, ebd.
— Begleitung der mit leitereigenen Akkorden, I. 180.
— Begleitung der mit leitereigenen Grundharmonien, I. 178.
— der Alten, I. 2, 14.
Tonstufe, halbe, I. 5.
— kleine, ebd.
— große, ebd.
Tonsystem, I. 2.
Tonwerkzeuge, künstliche, IV. 243.
— natürliche, IV. 239.
Triangel, IV. 262.
Tricinium, III. 28.
Trio, IV. 285.
Trombone, IV. 261.
Trommel, große, IV. 262. kleine, ebd.
Trompete, IV. 259.
Trugschluß, I. 175.
— falscher, I. 176.

## U.

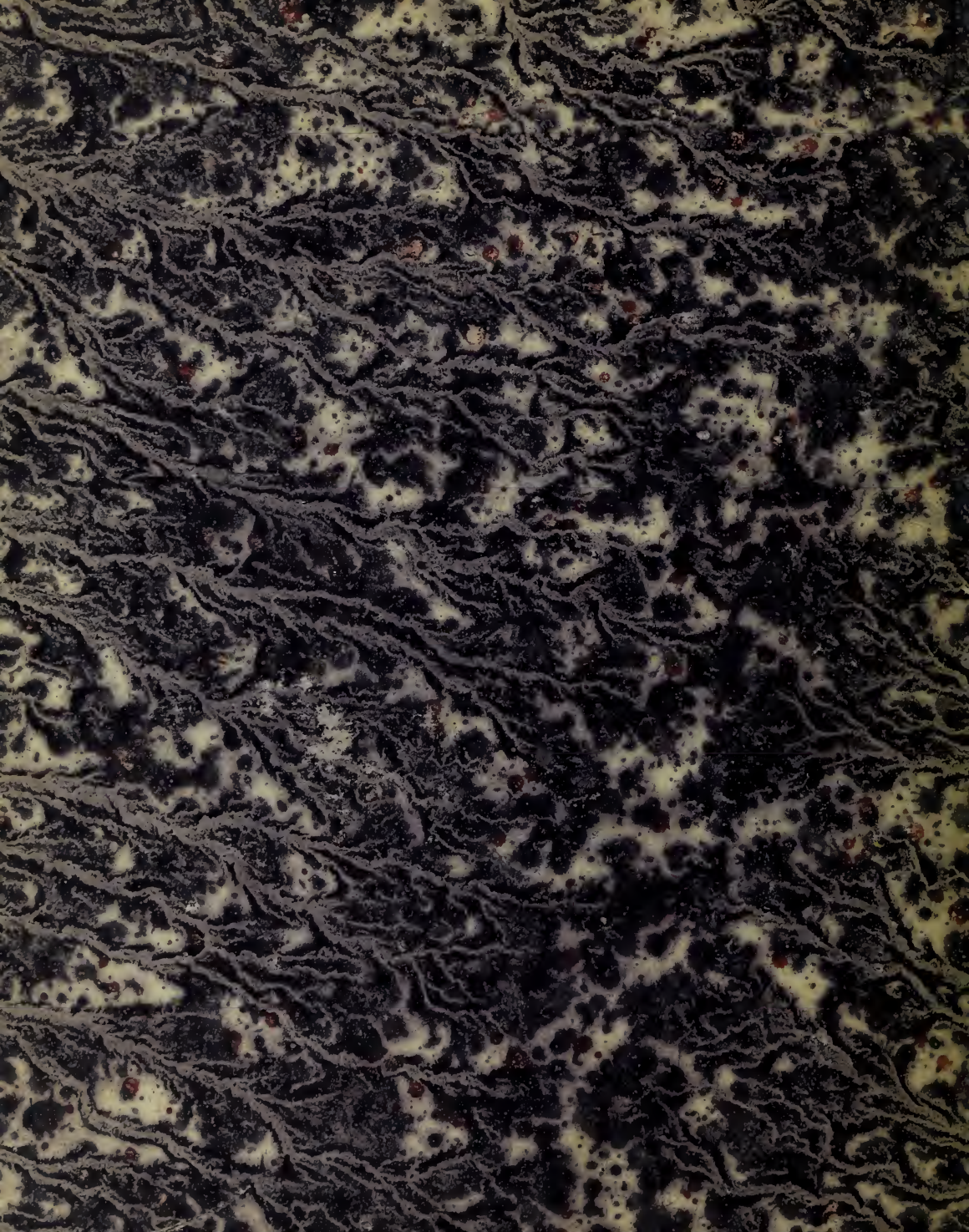
Umkehrung, III. 4.
— der Intervalle, I. 8.
Unterdominante, I. 25.
Untermediante, ebd.

## V.

Variationen, IV. 285.
Ventiltrompete, IV. 261.
Verdoppelung, I. 29.
Verminderter Dreiklang, I. 24.
Vers, II. 8.
Versetzung, III. 3.
Versfüße, Trochaeus, Jambus, Dactylus, Amphibrachys, III. 171.
Verwechselung, III. 3.
Vierklang, I. 75.
Viola, IV. 247.
Violine, IV. 246.
Violon, IV. 249.
Violoncello, IV. 248.
Vokalmusik, IV. 265.
Vorausnahme, I. 129.
Vorausnehmungszeichen, I. 68.
Vorbereiten, I. 65.
Vorhalte, I. 104.
— Behandlung der, I. 114.
— Tabellen der gebräuchlichsten, I. 107.
Vorspiele, II. 135.
— freie, Erfindung derselben, II. 135.
— Zweck derselben, II. 136.
— harmonische, in leitereigener Modulation, II. 137.
— figurirte in leitereigener Modulat. II. 140.
— harmonische in ausweichender Modulation, II. 144.
— figurirte in ausweichender Modulation, II. 148.

## W.

Wechseldominante, I. 25.
Wechselgesänge, I. 15.
Wechselnote, I. 121, 124.
Widersatz, II. 51.
Wiederschlag, III. 92, 131.
Wirbeltrommel, IV. 262.

## Z.

Zirkelkanon, III. 195.
— durch die Töne, III. 218.
Zurückhaltung, I. 131.
Zwischenharmonie, III. 93, 136.
Zwischensatz, ebd.
Zwischenspiele, II. 113.
— freie, II. 116.
— Anleitung zur Erfindung derselben, ebend.
— einstimmige, II. 118.
— zwei-, drei- u. vierstimmige, II. 128.
— strenge, II. 115.